Die chronik des deutschen dramas; 1900-1926

Julius Bab

Digitized by Google

THE CARNEGIE LIBRARY

OF

The Pennsylvania State College

CLASS NO. 832.09 2796

BOOK NO. B11c

OTTO HARRASSOWITZ
BUCHHANDLUNG
LEIPZIG

Digitized by Google

Digitized by Google

NEUE AUFLAGE
DER
NEUEN WEGE ZUM DRAMA
(ZWEITE HÄLFTE)

Digitized by Google

DIE CHRONIK DES DEUTSCHEN DRAMAS

VON

JULIUS BAB

ZWEITER TEIL
1907 — 1912

LIBRARY
THE PA. STATE

OESTERHELD & CO. / BERLIN

Digitized by Google

INHALT VON
BAND EINS, DREI UND VIER
AM SCHLUSS DES BUCHES

Copyright 1921 by Oesterheld & Co., Berlin W. 15.

Digitized by Google

INHALT

Seite

DEUTSCHES DRAMENJAHR 1907
Die Stufe der schlichten Talentlosigkeit 8
Die Stufe des literarischen Talentes 13
Die Stufe des zuchtlosen Dichtertums 16
Die Stufe des überzüchteten Dichtertums 25
„Genie“ 30

DEUTSCHES DRAMENJAHR 1908
Das geistige Band 44
Der lyrische Anteil 52
Der epische Anteil 66
Der dramatische Anteil 77

DEUTSCHES DRAMENJAHR 1909
Altes von Neuen: 84
Sensualismus 84
For Puritains! 94
Nichts Neues von Alten: 99
Erstarrungen 100
Vollendungen 106

DEUTSCHES DRAMENJAHR 1910
Enttäuschungen und Hoffnungen 116
Beharrliche Romantiker 124
Reaktionäre Klassizisten 132
Fortschreitende Realisten 140

UMBLICK UND AUSBLICK 161

116343

Digitized by Google

Digitized by Google

DEUTSCHES DRAMENJAHR
1907

Digitized by Google

DIE STUFE DER SCHLICHTEN TALENTLOSIGKEIT

Und wiederum ein deutsches Dramenjahr. Kein neuer Weg ist plötzlich offenbar geworden, kein neues Gestirn ist tagverheißend über den alten Pfaden aufgestiegen. Aber in dem alten Dämmerlicht ist vielfache Arbeit geschäftig; man ist ernst und ehrlich am Werk. Auf all den Stufen, die zwischen die breite Tiefebene der schlicht Unmöglichen und dem Gipfel dramatischer Kunst eingesenkt sind, auf all den Stufen sieht man Leute von Ernst, Bildung, Geschmack und Talent bemüht. Keiner reicht zum Ziel; verschiedene Grade der Erfolglosigkeit geben alle nur. Aber an ihren Stationen vorbei führt der Weg des Dramas; vielleicht können wir seine Richtung klarer erfühlen, wenn wir uns nicht scheuen, dies abgestufte Mißlingen zu betrachten.

Selbst auf einer so tiefen Stufe wie die es ist, wo die erste Vorbedingung des Dramas noch fehlt: eine Sprachgebung, einheitlich und stark genug, die Illusion einer besonderen Welt zu wecken und zu halten, selbst auf dieser Stufe finden sich schon beachtungswerte, weil nicht nur menschlich, sondern auch künstlerisch ernst zu nehmende Autoren. Autoren nämlich, die wohl dichterisch etwas zu leisten vermögen, deren Kraft nur eben im Umspannen der dramatischen Form versagt. Zu diesen zähle ich Emanuel von Bodman, der im letzten Jahr eine ganze Reihe von Dramen publiziert hat. Und Bodman ist zweifellos ein Dichter; er hat als Lyriker ein paar Lieder geschaffen, die zu meinem bleibenden Besitz an sprachlich gestaltetem Leben gehören, er findet Verse, die unser Gefühl über

Digitized by Google

alles begrifflich Sagbare hinausführen. Er ist ein Dichter. Auch innerhalb seiner dramatischen Produktion gibt es solche Verse. In der Schlußszene seines ‚Donatello' stehen die Zeilen:

Wir wollen unsern Frühling jetzt genießen,
nun perlt auch mir einmal sein goldner Wein.
Komm, deine Haare müssen offen fließen!
Wie mußt du lieblich ohne Hüllen sein! —

Wie schön und still und wiegend stehen solche Zeilen da! Der Mann, der sie zu schreiben vermochte, hat unbedingt Anspruch darauf, daß man ihn ernst nimmt. Man ist ihm, bei dem Eifer, mit dem er sich der dramatischen Produktion hingibt, eine rückhaltlos ehrliche Meinung schuldig, auch wenn diese Meinung so ganz verneinend ist, wie meine es sein muß.

Bodmans Sprachkunst, die ein kleines Stückchen Leben zuweilen herausholt, formt und hält wie ein schöner Goldreif, zerplatzt wie eine Seifenblase, wo sie weit genug werden soll, ein Menschenschicksal, eine ganze Welt zu umspannen. Das seelische Material reicht da ganz offenbar nicht aus; alles wird unsäglich dünn und rissig. Und schließlich birst es aller Enden. Sehen wir das am greifbar Äußerlichsten zuerst: am Metrum. Bodman will uns ein Stück italienische Renaissance geben; er wagt seinem Helden den gefeierten Namen Donatellos zu leihen; er meint es tief pathetisch; er will von höchst unalltäglichen Erlebnissen einer großen Natur reden: deshalb soll seine Sprache von vornherein in unalltäglich festlichem Gleichmaß schwingen, deshalb wählt er den Vers, den pathetisch schreitenden fünffüßigen Jambus. Und was er erhält, ist doch Prosa! Peinlich krasse, schwingungslose Prosa, in der hin und

Digitized by Google

wieder schöne lyrische Details wie fremdartige Inseln schwimmen. Denn dieser Jambus ist in äußerlich mechanischer Weise den Reden der Bodmanschen Gestalten aufgezwängt, wie Ritter Götzens Rüstung einem Bäuerlein. Was aber das Metrum zum Rhythmus macht, was dem Vers zauberische Gewalt über unsern Sinn gibt, das ist einzig und allein: daß sein Takt den Sinn der Rede trägt; daß seine Maße zwischen den Worten die innerlich geheißenen Beziehungen stiften; daß seine Betonungen zugleich die Akzente der Meinung tragen; daß musikalische Gewalt (stärker, feiner und tiefer, als begrifflich-grammatische Ordnung das vermag) uns den Sinn des Gesprochenen zuführt. In Bodmans Dialogen aber lebt der jambische Fünffüßler zumeist in erbitterter Feindschaft mit dem inhaltlich erforderten Sinn der Rede: wenn seine Jamben uns zwingen wollen, „seiner" und „Abschied" auf der zweiten Silbe zu betonen, wenn in der bekannten rhetorischen Frage „Nicht wahr?" das erste Wort vom Metrum den Ton erhält, so sind das einfach schlechte Verse im gewöhnlichen Sinn. (Der natürliche Wortakzent widerstrebt dem Versakzent.) Komplizierter und tiefer aber ist der Fehler, wenn die jambische Zeile: „Darf ich Braut zu dir sagen?" das entschiedene Wort „Braut" metrisch unbetont zwischen die laut Sinn gar nicht in Frage stehenden „ich" und „zu" (!) stellt. Oder wenn an der Stelle:

Bedenk, ob eine andre, die kein
so festes Ziel hat, nicht mehr zu Euch passe . . .

der Sinn das „mehr", das Metrum aber in völlig sinnverkehrender Weise das „nicht" betont. Natürlich setzt sich in all diesen zahllosen Fällen die geistig geforderte Betonung gegen die sinnlich aufgezwungene schließlich

Digitized by Google

in unserm Gefühl durch; dabei aber zerreißt jedesmal der Rhythmus wieder, das Metrum wird Plage statt Genuß und ein viel tieferes Gefühl von Prosa, von Mangel an Takt und Maß im Klang, stellt sich ein, als es die bloß ungebundene Rede je hätte erzeugen können. Bodman, der im lyrischen Gedicht oft wunderschön den Sinn der Worte in ihrem rhythmischen Klang zu fassen und zu erhöhen weiß, ist in seinem Dialog völlig unmusikalisch, schreibt eine alltagsgraue, fünffüßig stolpernde Prosa.

Ein tiefer und entscheidender Mangel kommt hinzu. Bodman fühlt nicht, daß das schon im Metrum angedeutete und durch die stets geäußerten Hochgefühle seiner Personen ständig prätendierte Pathos seiner Handlung die sorglichste Auswahl der Sprachwendungen verlangt, daß dies Pathos den größten Teil unsrer alltäglichen, ganz ausgeblaßten, ganz gefühlentblößten Redewendungen unmöglich macht. Er läßt Bruneleschi zu Donatello sagen: „Du bist in einem Zustand, lieber Freund —!" und er schreibt an tragisch entscheidender Stelle die Jambenzeile: „Ich tat es doch in allerbester Absicht." Hier glaubt er wahrscheinlich, leicht und natürlich zu sein und ahnt nicht, daß es gerade die schwerste stilistische Kunst ist, den S c h e i n des Leichten, Natürlichen sprachlich zu erzeugen, daß das r e a l Leichte nur leer und nichtig wirkt. Bodman bekommt es aber auch fertig, eine ernstgemeinte Frau von einer ebenso ernstgemeinten: „So ist sie süß" sagen zu lassen. Er läßt eine kindlich Liebende die entsetzliche Frauenzeitungsphrase: „Ob ich dir auch genügen kann?" wiederholen und eine dichtende Patrizierin in plattester Kaffeehausmanier jambisch sich äußern:

> Mich überfällt manchmal die Angst, er könnte
> sich eines Tages ausgegeben haben . . .

Digitized by Google

Bodman läßt den Donatello im fadesten Atelierjargon sagen: „Das ist nur eine von meinen größern Figuren", und er läßt ihn im höchsten Affekt rufen: „Mach keine solchen Blicke!" Bodman weiß auch nicht, wie gefühlmordend die grammatikalisch korrekten Pronomina und Konjunktionen sind und bringt ‚dasselbe' und ‚unbeschadet dieser' und ‚als solcher' mitten im tiefsten Jambenpathos. Und als ein Ausruf, ‚in großer Angst und Wut gegen sich selbst' gerichtet, bietet uns der Dichter solche Zeilen:

> Horch! horch! ich kann ihn nicht beglücken, bin
> kein Weib, das einen Mann für dauernd
> beglücken kann.

Hier widerstreiten die konventionelle Prägung des Gedankens und die grammatische Korrektheit des Ausdrucks in geradezu grotesker Weise dem prätendierten Gefühl. Hinter diesem Grad sprachlicher Ohnmacht lauert die unfreiwillige Komik.

Wo der Sprache des Dichters so ganz die Kraft fehlt, durch die redenden Personen eigene und starke Gefühle zu suggerieren, da müssen alle Gestalten im Banalen und Kleinlichen stecken bleiben, da muß diese ganze Handlung des Künstlers, der zwischen der ‚geistig bedeutenden' und der ‚naiven' Frau schwankt und im Grunde doch nur seiner Kunst gehören darf, diese an sich schon wenig originelle aber natürlich jeder Vertiefung fähige Fabel, sentimental und schwächlich wirken. Nichts von dem Großen und Tiefen, das dem Lyriker Bodman vorgeschwebt haben mag, ist zur dramatischen Gestalt verdichtet, nur hier und da blitzt aus einer wirklich gekonnten lyrischen Zeile Leben auf, nur selten offenbart ein sprachlich tieferer Klang, daß doch ein Dichter dieses Stück geschaffen hat.

Digitized by Google

DIE STUFE DES LITERARISCHEN TALENTES

Über die erste Stufe der dramatischen Unzulänglichkeit: Den Mangel eines einheitlichen suggestionsfähigen Sprachstils, der im Fall Bodman festzustellen war, erhebt sich in seinem neusten dramatischen Werk der Schriftsteller Ernst Hardt. Ernst Hardt ist kein Neuling auf dem Gebiet des Dramas; er begann zur Zeit des absterbenden Naturalismus und wurde vor fast zehn Jahren noch von der Freien Bühne mit einem Stück (‚Tote Zeit') im Stil des realistisch verstandenen Ibsen gespielt. Er geriet dann in die Wellen der neuromantischen Dramatik und edierte vor zwei Jahren eine ‚Ninon', von deren Stillosigkeit und innerer Hohlheit ich schon betrübten Bericht gegeben habe. An diesem Werklein gemessen, stellt Hardts neues Drama, Tantris der Narr, einen zweifellos großen Fortschritt dar, freilich, wie es mir scheinen will, mehr einen Fortschritt des Geschmacks und des Fleißes als des eigentlich schöpferischen Könnens.*)

Hardt dramatisiert eine der ergreifendsten Episoden der Tristansage. Tristan der Ungetreue, der Gatte Isolde Weißhands, der doch von Sehnsucht nach seiner blonden Geliebten Verzehrte, kehrt als Narr zurück. Entstellt, verkleidet, weilt er an Markes Hof, gibt sein tiefstes, wehestes Gefühl in wilden giftigen Späßen vor König und Königin zu Gehör und sie, Isolde die Blonde, erkennt ihn nicht. — Hardt hat für seine frühritterliche

*) Ich lege aus gewissen persönlichen Gründen Wert darauf, festzustellen, daß diese Kritik am 9. Januar 1908, also 10 Monate bevor der Schillerpreis auf dies Drama fiel, wörtlich wie hier abgedruckt in der „Schaubühne' erschienen ist.

Digitized by Google

Welt mit sehr viel mehr Talent als Bodman einen gehobenen, von pathetischen Bildern dunkel durchgefärbten Sprachstil gefunden, hat mit sehr viel mehr Geschmack und Sorgfalt als in seiner ‚Ninon' Entgleisungen in den banal-sentimentalen Gesellschaftsjargon unsrer Tage vermieden. Im nächsten Sinne des Wortes tritt auf dieser Stufe die dramatische Illusion schon ein. Hardts einheitlich gehobene Sprache weiß uns eine Welt fühlen zu lassen mit Gestalten, deren Tracht und Haltung, wie er allzu preziös sagt, „der starken, keuschen und verhüllten Art der Fürstenstatuen im Chor des Naumburger Doms" entspricht. Nur daß diese Durchstilisierung doch mehr gebildete Literatenarbeit als künstlerische Tat scheint: Hardts Sprache ist bei jedem stärkern Schritt ganz von literarischen Vorbildern, von Hofmannsthal und Vollmoeller vor allen, geleitet. Vollmoeller erscheint mit seinem szenischen Balladenstil neben Hardt noch geradezu als lyrischer Autochthone. Ein paar wirklich schöne, über das große Buch dünn verstreute Zeilen ausgenommen, fließt die Poesie dieses Tristandramas mit einer völlig erlernt scheinenden Leichtigkeit hin: das blutvolle Emporringen einer vom Erlebnis momentan erzeugten einmaleinzigen Form spricht nirgends aus diesen Worten. Diese Zartheiten sind erlernt und auch diese barock schwelgerischen Brünstigkeiten sind erlernt, die zuweilen die gewollte Keuschheit der Gestalten überfluten und (sehr anders als die schlichtadeligen Sinnlichkeiten des Epos) peinlich wirken, weil sie nicht von der dichterischen Situation, sondern von der literarischen Mode erzeugt scheinen. Im wesentlichen vermögen Hardts Worte nur zu sagen, was Hofmannsthals Worte schon gesagt haben: kein

Digitized by Google

eigener Wille drängt in ihnen ans Licht. Und dieser Mangel eines großgerichteten schöpferisch-eigenen Willens, dies bloße Getragensein vom Nachfühlen schon geformter Kunst nimmt auch dem ganzen Drama im letzten Sinne Kraft und Wert. Wohl wiegt die gewiß ehrlich und stark nachempfundene Macht der großen Fabel, uns in den einzelnen, geschickt geordneten Szenenbildern in ihre Stimmung ein: aber am Ende haben wir keinen neuen Eindruck, der bleibt. Wo ist die besondere Lebensvision, das Weltgefühl, die ‚Idee', auf deren Ausdruck diese fünf Akte hinsteuern? Erst im dritten Akt kommt Herr Tristan und er geht im fünften — aber der Stoff könnte ebenso gut in einen einzigen Akt zusammengezogen, wie durch Aufnahme weiterer Züge der Sage über zehn Akte gestreckt sein. Es ist kein geistiges Ziel da, das Grenzen setzt, Schranken auferlegt; kein eigenes Erlebnis steht dahinter, das in dieser Tristansage um Ausdruck ringt. Was Hardt erfuhr und erfahren lassen kann, ist im Grunde nur die Erschütterung durch die Sage selbst, eine nachempfindende Ergriffenheit durch diese Fabel, die in so einziger Weise das Wesen einer bis zur Selbstvernichtung gespannten Liebe, einer den Träger zermalmenden Leidenschaft ausdrückt. Hardt arrangiert diese Fabel geschmackvoll und geschickt im Szenischen; aber was er mit allen Mitteln des Theaters bietet, ist schließlich doch weniger, als was die Lektüre der Sage (in Bédiers köstlicher Nacherzählung etwa) uns unmittelbar gibt. Diese Theatralisierung bleibt Selbstzweck, Spiel, bleibt Kunst aus zweiter Hand, in aller aufgetragenen Farbigkeit, blaß und gefällig. Es fehlt der Anhauch einer innern Notwendigkeit: es ist „de la litterature".

Digitized by Google

DIE STUFE DES ZUCHTLOSEN DICHTERTUMS

Auf der zweiten Stufe des dramatischen Unvermögens, auf der wir Ernst Hardt angenommen haben, erzeugt die Sprache wohl die Illusion für die direkt abgespiegelten Vorgänge, aber sie ist nicht eigenkräftig genug, durch diese Vorgänge hindurch die Seele eines Schöpfers leuchten zu lassen: sie entbehrt der Persönlichkeit. Eine Persönlichkeit — freilich nicht im harmonisch gerundeten Goetheschen Sinne des Wortes, aber doch im Sinne eines eigenartigen, mit besonders gefärbter Leidenschaft die Dinge angreifenden Temperaments: eine solche Persönlichkeit spricht schon auf der nächsten Stufe zu uns. Hier finden wir das neue Werk Herbert Eulenbergs, das, wie mir scheint, unter all seinen bisherigen Dramen das schönste und — vielleicht eben deswegen — das schlechteste ist.

‚Ulrich Fürst von Waldeck' ist in einem gewissen engen Sinne Eulenbergs reifstes Werk. Nicht daß seine Art hier in einer höheren aufgehoben wäre; sie hat nur ihren denkbar stärksten Ausdruck gefunden. Eulenbergs Kunst hat ja eigentlich nur ein Thema; den schlichterschöpfenden Titel hat er diesem Thema erst in seinem allerletzten Stück gegeben: ‚Der wilde Mann'*). Der wilde Mann, der vollblütig phantastische, überschwengliche Berserker, der Verächter der Ordnung und naive Feind der Gesellschaft, der allein ist Eulenbergs Held, fast überall, im ‚Dogenglück', wie in der ‚Leidenschaft', als Graf Walewski wie als Blaubart. Immer folgt Eulenberg mit ziemlich kritikloser Liebe

*) Anno 1907 noch ungedruckt, später ediert unter dem Titel „Der natürliche Vater".

Digitized by Google

dem Zerschellen dieses Wilden an der dummen Welt; immer zeigt er seine tiefe Sympathie mit diesem Menschen, wirbt um Anteil für sein Schicksal, verrät so den innersten Hang seiner eigenen Persönlichkeit. Nie mit ergreifenderen Tönen als hier, in der Historie vom Fürsten Ulrich, der ein Mensch auf Waldecks Thron sein will und, von Schranzentum und Hofkabale zur Verzweiflung gebracht, davongeht, um mit den Tieren des Waldes zu leben. Eulenbergs Dichtersprache hat nie tiefer bewegende Wendungen gefunden als an einigen Stellen dieses Stückes. Nicht wenig trägt wohl die genial glückliche Wahl des Kostüms zu diesem Gelingen bei: das Stück spielt ‚zu Mozarts Zeit' und aus dem französelnden Zeremoniell des Rokoko, der spielerisch weichen Eleganz und graziösen Sentimentalität, die den Grund der Zeitsprache tönt, hebt sich doppelt wirksam die blutige Pracht dieses Sturm- und Drangmenschen, dieses maßlos Empfindsamen ab — dieses inbrünstig stammelnden Wilden, dieser einsamen Waldnatur auf dem Duodezthron. In der weichen Luft dieser luxuriösesten Kultur klingt jeder Schrei dieses Urmenschen schrill aus in tiefsten Erschütterungen. Der Poet Eulenberg ist glücklicher als je; prachtvolle szenische Einfälle rüsten seine Sprache mit mächtig aufwühlenden Metaphern. Wenn Ulrich, während seine Frau im Nebenzimmer mit dem Tode ringt, die Fensterscheibe zertrommelt, dann die Laden schließen und Nacht sein läßt:

Der Tag erlischt, weil der Monarch es will.
Mich dünkt, ich läs dies alles irgendwo.
Mein Herz hat dazu Kerzen angesteckt
Und brennt und tröpfelt ab. — Sorgt, daß es still bleibt!

Digitized by Google

Komm Haßenstein, du mußt mit mir hineingehn.
Ich halte ihren Blick allein nicht aus —

Oder wenn der Wilde in Fellen und Lumpen aus dem Wald tritt, bei Abendleuchten und durch sein wirres Hirn die Erinnerung an seine italienische Hofkapelle zieht:

Nun? wo bleibt heute die Musik? — Ihr Bäume
steht schweigsam da wie Schildwachen am Hof!
Langweil'ge Schranzen, wißt ihr nichts zu sagen,
Als daß ihr wachst und dunkle Nadeln habt!
Einst fuhr ich wie der Wind in euresgleichen,
Nun ward ich still wie ihr. — Sieh, was ist das?
(Einen toten Vogel vom Boden aufhebend)
Singst du nicht mehr, mein kleiner Masolino?

So wachsen seiner Sprache Wendungen von erschütternder Macht zu. Es ist überhaupt eine größere Weichheit und Klarheit in seine Bilder gekommen; sein Vers hat oft tragende und malende Musik, die ihm früher fremd war. Ein ganz leiser und höchst heilsamer Einfluß der Hofmannsthalschen Schule auf diesen trotzigen Wilden ist hier zu merken. Eine vielfach reifere Kunst steht diesmal im Dienst des Eulenbergschen Themas und zwingt uns, Wut und Leid dieses Ulrich mitzufühlen, in vielen Augenblicken von unvergeßlich trauriger Schönheit.

Und doch — schon in den letzten Akten wächst über die noch fortlaufende Reihe packender Einzelschönheiten ein Gefühl des Mißbehagens auf und am Schluß ist mir jeder Anteil an diesem Ulrich übertönt von einem stürmischen Protest meines ästhetischen Widerwillens gegen dies antidramatische Ganze. Etwas in mir steht auf und schreit wider die Sinnlosigkeit des Ganzen, wider die Bedeutungslosigkeit dieser schalen Mord-

Digitized by Google

geschichte vom Fürsten, dem die Mutter das Weib ermordet, der in die Wälder läuft, wiederkommt, Mutter und Bruder ermordet und in den Wald zurückläuft. Warum? Damit wir die schöne, wahre, wilde Natur wider die verlogen konventionelle Sitte lieben lernen? Wie — ist eine herrschsüchtige Teufelin wie diese Fürstinmutter, die (unbegreiflicherweise übrigens!), statt den Sohn umzubringen, es vorzieht, ihn durch Vergiftung der Schwiegertochter zum Wahnsinn zu treiben, ist diese Kindesmörderin vielleicht typisch für die konventionelle „gute Gesellschaft"? Und ist dieser in Überreiztheit beleidigter Nerven tobende wilde Mann wirklich ein Träger der schönen, gesunden Natur? Es sind pathologische Fälle — Zufälle! Im Grunde ganz uninteressant. Fast reut uns die Fülle des Gefühls, das wir an soviel Sinnlosigkeit zu verschwenden verführt wurden. Wo sind die Menschen, deren ewiger Bruder Ulrich ist? Wo die Mächte, die immer wieder solchen Menschen verderblich werden? Um was fordert man meinen Anteil für all dies Leben? Es ist keine „Idee" in diesem Drama.

Dies ist der Punkt, an dem sich Eulenberg und alle ihm Ähnlichen leidenschaftlich aufwerfen, um meine Kritik und jede ihr ähnliche theoretischer Voreingenommenheit, fühlloser Pedanterie zu beschuldigen. Zuerst ist euch, so sagen die Entrüsteten, eine Theorie vom Drama; damit sie auch zuletzt sei, muß alles Lebendige, was ihr entgegensteht, geopfert werden. Ich will beweisen, daß das nicht so ist, will beweisen, daß unsre Theorie nichts ist als nachträgliche begriffliche Ausdeutung unmittelbarster Gefühlserfahrungen. Aber vor den Beweis will ich ein Beispiel setzen, das vielleicht mehr lehrt, als ein Beweis vermag.

Digitized by Google

Durch einen Zufall konnte ich Augenzeuge werden, wie eine Frau dies Drama vom Fürsten Ulrich las. Eine Frau, die sich ihr Lebtag nicht mit ästhetischer Theorie abgegeben hat und die überhaupt die Theorie weder will noch braucht. Ich sah, wie während der Lektüre der ersten Akte sich dieser Frau die Wangen färbten, wie ihre Augen glänzten und feucht wurden. Und ich sah, wie später ihre Blicke unruhig wurden, wie Finger und Lippen unwillig zuckten. Und als sie fertig war, flog das Buch auf den Tisch, sie durchmaß in hellem Zorn das Zimmer und stieß in unwillkürlichster Art derbe Worte tiefatmender Entrüstung aus. In dieser Entrüstung lag noch ein Kompliment an den Dichter; die Erwartungen mußte er doch recht hoch gespannt haben, deren Enttäuschung zu so leidenschaftliche Äußerungen hinriß. Aber war diese aus unmittelbarster Impression so drastisch aufgestiegene Enttäuschung nun auch ein Produkt kritischer Voreingenommenheit, hochmütiger Dogmatik? War das nicht vielleicht die Abwehr einer gesunden Natur, die gern mit jeder Art des künstlerisch abgeformten Lebens fühlt, die sich aber sträubt, in dieser monumentalen, höchste Bedeutung ansprechenden Form des Dramas ein kraß absonderliches Schicksal dargestellt zu sehen, das ewig nichts Allgemeinsames bedeuten kann und das in seiner belanglosen Einzelheit schließlich in einen beleidigenden Kontrast tritt zu der betontesten aller Formen, die es sich anmaßt. Was als lyrisches Gedicht packt, kann als Drama verletzen, einfach weil es zu — unbedeutend ist!

Der wilde Mann ist nämlich keine irgendwie bedeutende Figur in der Menschheit. Dies nicht erfassen zu können, ist das eigentliche Unglück der Eulenbergschen Drama-

Digitized by Google

tik. Für Eulenberg ist (und darin teilt er den populären Geschmack der gründlichsten Nietzsche-Mißdeuter) sein Wilder so ziemlich der Übermensch oder jedenfalls doch der „bessere" Mensch. Nun haben es die Wilden bekanntlich ziemlich leicht, die im moralischen Sinne bessern Menschen zu sein; der edle Kanadier, der nicht mit Menschen lebt noch leben will, braucht natürlich weder zu lügen noch zu betrügen noch Kompromisse zu machen. Daß er aber deshalb auch der „höhere" Mensch in irgendeinem Sinne sei: wer teilt diese sentimentalische Meinung vier Menschenalter nach Rousseau eigentlich noch? Niemand so wenig wie Nietzsche. Aber doch wohl Eulenberg. Denn er bemüht sich, uns zu weisen, daß seine vollblütig zügellosen Berserker eigentlich auch die wahrhaften Träger der Bildung, der Schönheit, der Kultur sind. Sie allein haben echte, geistige und künstlerische Interessen — bei Eulenberg. Darin aber liegt zweifellos eine sentimentalische Verfälschung der Natur. Wohl muß man Chaos in sich haben, um einen Stern zu gebären: Chaos aber ist an sich kein Stern, ist sogar das äußerste Gegenteil eines kosmischen Gebildes. Gewiß ist es uns Kulturmenschen gut, an die heilige Grundkraft des Chaos erinnert zu werden, gewiß wollen wir uns vom Dichter gern zum Mitfühlen und Mitleiden mit solch einem Chaotiker leiten lassen. Aber man soll uns nicht einreden, daß diese Wilden zugleich die wahren Kosmiker sind; sie, die Kulturfeinde, die eigentlichen Kulturträger! Daß dieser rasende Ulrich zugleich feinsinniger Musikfreund ist, macht mir höchstens sein Rasen als Hysterie, als bloß kranke Kultur verdächtig — und dann wäre er nicht einmal Chaos, dann bedeutete er absolut gar nichts im Haushalt der Natur! Männer,

Digitized by Google

die Eulenbergs Berserkerideal wirklich erfüllen, dürften heute sich am ehesten unter ostelbischen Junkern und russischen Bojaren finden — aber das ist gar nicht die Gesellschaft, die Eulenberg paßt. Er möchte einen Kannibalen, der zugleich wahrer Christ ist, einen wilden Stier, der Mozart spielt! Dergleichen kennt die gesunde Natur nicht (Krankheitsfälle mögen ein äußerlich ähnliches Bild zeigen) und der Glaube an solche Phänomene macht Eulenbergs kindliche Sentimentalität, seine unintelligente Wirrnis aus. Die wirklich bedeutenden, die eigentlichen Kulturträger, sind immer das äußerste Gegenteil vom ‚wilden' Mann gewesen: von Plato zu Lionardo, von Luther zu Lessing, von Kant zu Goethe. Die wilde Empörung, das Abstreifen toter, lästiger Konventionen ist ein erstes Kapitel in der Jugendgeschichte dieser Männer, eine Vorbereitung zum Eigentlichen, eine selbstverständliche Voraussetzung. Ihr kulturelles Werk aber ist nicht gezeugt durch Wildheit, sondern durch Bändigung, nicht durch Entfesselung, sondern durch Ordnung, nicht durch Weltflucht und Menschenhaß, sondern durch Menschenduldsamkeit und Weltbezwingung. In der Kulturwelt, in der wir leben, und aus der doch auch Eulenberg nicht so recht heraus möchte, haben die großen Wilden keine andere Aufgabe, als unser Gefühl für die dunkeln Wurzeln alles Lebens aufzufrischen und hernach von den ordnenden Mächten gebogen oder gebrochen zu werden. Eulenberg aber bringt seinen Walewski, Blaubart und Ulrich nicht nur Mitgefühl, sondern leidenschaftliche Parteinahme entgegen: recht sollen sie haben, und deshalb ist, was ihnen entgegensteht, nicht als eine weise zielende Macht, eine planvoll bauende Notwendigkeit

Digitized by Google

gesehen. Eine Welt von Feiglingen, Dummköpfen und Schurken bildet die total nichtige, wesenlose Gegnerschaft der Eulenbergschen Chaotiker; ihr Untergang ist deshalb höchst beklagenswert, höchst traurig und — ganz untragisch, ganz sinnlos! Wenn im ‚Fürsten Ulrich' der Erbprinz von Kassel seinem Waldmensch gewordenen Jugendfreund zuruft, daß es für einen Fürstensproß doch andere Möglichkeiten gebe, als seine gekränkte Kraft im Wald unter Tieren zu vertoben, da hofft man einen Augenblick, daß es Licht werden könne in Ulrich-Eulenbergs Welt. Wirklich kehrt der Waldmensch zurück; aber nur, um Mutter und Bruder zu morden, sein Land (in seiner konsequenten Chaotik sogar ein sehr hübscher Zug!) auswürfeln zu lassen und dann in den Wald zurückzulaufen. Nein, dieser Kassel ist für Eulenberg doch nur ein kleinlich beschränkter Philister, der die edle Seele dieses Wilden nicht faßt. Eulenberg bleibt sentimental, und Ulrich behält recht, ganz recht. Kein einziger wirklicher Wert ist auf der Gegenseite, und Ulrich, der allein Gerechte, erfüllt das ganze Drama allein mit der Glut seiner wilden Leiden. Ein stürmischer und doch ganz auf einem Punkt kreisender Monolog, das Toben eines Einsamen ins Nichts hinaus, eine ergreifende und in ihrer prahlenden Fülle zuletzt doch leere, hohl überbauschte — Lyrik.

Da sind wir wieder auf dem Boden des ästhetisch Erweislichen. Alles bisher Vorgebrachte dürfte man nämlich als Sache des ethischen Geschmacks, als ästhetisch irrelevanten Weltanschauungsstreit aus der kunstrichterlichen Diskussion weisen, wenn, — ja wenn nicht gerade in der dramatischen Form jenes gleichgewichtige ordnungsvolle Sein der Welt Gestalt geworden

Digitized by Google

wäre; wenn nicht die reine Erfüllung gerade dieser Form gebunden wäre an die Fähigkeit, in das große, notwendige Ringen der Kräfte hineinzulauschen, das Zwiegespräch der ewig aufbegehrenden mit der ewig eindämmenden, ausgleichenden Macht zu vernehmen. Im Kleinsten wie im Größten zweistimmig zu sein, ist die Aufgabe. Eulenberg hört nur die eine, die Empörer-Stimme; seine Sprache ist deshalb nur im engsten Kreise dramatisch-epigrammatisch. Sie hat die hitzige Schärfe des Kämpfers; aber die Hiebe gehen in die Luft. Im großen Gange des Dialogs fehlt der Widerschlag, die Gegenrede. So bleibt's ein lyrischer Monolog, der erst packt, dann ermüdet und schließlich in seiner anmaßlichen Endlosigkeit abstößt. All diese Eulenbergschen Menschen könnten ebensogut über einen Stein stolpern und sich das Genick brechen, statt sich an steindummen und gemeinen Menschen totzuärgern. Es wird nirgends Achtung erzwungen oder auch nur gefordert vor der Kraft, der sie erliegen. Glauben wir Eulenberg, so sind es edle Pechvögel; glauben wir ihm nicht, so sind es bedauerliche Kranke. In keinem Fall sind es tragische Helden. In keinem Fall tut sich uns jenes erschütternde Schauspiel der Unvereinbarkeiten auf, die sich ewig suchen müssen, um Leben zu zeugen. In keinem Fall sehen wir uns in die Tiefe gewiesen, in der unser aller Schlacht geschlagen, unser eigenstes Schicksal verhandelt wird. Um dieser fehlenden Möglichkeit zu innerstem Mitfühlen — und um keiner vorgefaßten Theorie willen — wehren wir uns, die Eulenbergsche Dramatik als wahrhaft tragische Dichtung anzuerkennen, urteilen wir, daß hier nur eine dritte, durch sprachliche Illusionskraft und persönliche Leidenschaft erhöhte und doch in ihrer lyrischen Subjektivität gar gipfelferne Stufe dramatischer Kunst sei.

Digitized by Google

DIE STUFE DES ÜBERZÜCHTETEN DICHTERTUMS

Unsre dramatischen Wilden, die ihre lyrische Leidenschaft monologisch kreisen lassen, pflegen sich gegen die Kritik, die den Mangel einer Idee oder (was in diesem ästhetischen Zusammenhang dasselbe ist) einer d r a m a t i s c h e n bipolaren Bewegtheit in ihren Produkten feststellt, zu panzern mit dem Namen — Shakespeare. Diese Verteidigung ist von einer leicht begreiflichen, aber doch kaum verzeihlichen Kurzsichtigkeit. Gewiß, weil nichts in Shakespeares Welt fehlt, so fehlt auch der Wilde nicht; der Sturm chaotischen Berserkertums darf auch durch seine Felder rasen. Aber stets ist es ein Gewittersturm, des Sinn es ist, zu lösen und zu befruchten — nie ein selbstgenügsames, vom Geschmack eines Feuerwerkers genossenes Schauspiel. Muß man den Dichter, der zuletzt den Prospero erschuf, den Herrn des weisen Maßes, den ganz versittlichten Menschen, der Kinder, Schurken und Tiere zur Kultur heraufzwingt, muß man den Dichter, der Abschied nahm in einem ‚Sturm', der ganz zur Musik, zu Maß und Rhythmus abtönt — muß man diesen Dichter wirklich erst in Schutz nehmen vor dem Lob der Unverständigen, die aus dem größten Bildner des kosmischen Gleichgewichts sich einen rasenden Ajax herauslesen möchten?! Ist es nicht noch der schlichtesten Einsicht deutlich, daß der Reiz des Entfesselten bei Shakespeare letzten Endes stets darin ruht, daß noch höhere Kräfte der Bindung wachgerufen werden? Ist Macbeth ein überwältigendes Drama, weil der Held so mächtig tobt, oder weil der Blick aufgetan wird in einen Weltzusammenhang, den unendlich

Digitized by Google

größere Mächte leiten; Mächte, vor denen die stärkste Einzelkraft nichts ist, Mächte, die dem Berserker in der Reinheit des jungen Malcolm, der männlichen Fassung Macduffs, der Greisenweisheit des alten Siward die ordnende Gegenkraft geben, Mächte, vor denen der wilde Macbeth zerschellen — muß! Nein, Macbeth ist nicht das bejammerte Opfer seiner für diese dumme Menschenwelt zu großen Naturkraft: er ist in mitfühlender Ruhe gestaltet als der Empörer, der in seiner Vereinzelung dem Geist des ganzen erliegen muß und soll; er ist deshalb der Held eines w a h r e n Dramas, einer „Tragödie".

Dies Wesen der Shakespeareschen Dramatik, das fern jeder sentimentalischen Parteinahme allseitig einfühlende Sachlichkeit ist, hat besser als Eulenberg ein jüngerer Shakespeareverehrer begriffen: E m i l L u d w i g hat sein neustes Drama mit einer für manchen Geschmack nicht eben delikaten Koketterie „Dedicated to Mr. W. S. and his friend." Der junge Dichter hat es freilich nötig, dieses Schauspiel ‚D i e B o r g i a' dem W. Shakespeare zu widmen: der tote Engländer trägt mehr als die halbe Verantwortung für dies Kunstgebilde. Diese ‚Borgia' sind, es kurz zu sagen, die völligste, in ihrer Art aber auch vollendetste Shakespeare-Kopie, die ich kenne. Es gehört schon etwas dazu, die Rüstung dieses Riesen so gut und sicher zu tragen; es steckt ein eignes Können darin, so lächerlich getreu nachahmen zu können, von Aktbau und Szenenarrangement bis zum Wortestechen und zu den Reimversen am Ende des Auftritts: jede Zeile Shakespeare. Und es ist auch schon einiges mehr als das bloße Kleid, was Ludwig dem Vorbilde abnahm; er hat den Rhythmus seines Gehens und Schreitens belauscht, er bildet seine Szenen mit der scheinbar sorglos abbrechenden, aber

Digitized by Google

sicher fortführenden, extraktgleich Wesentlichstes zusammendrängenden Wucht des Briten; führt das ganze ungeheure Kampfspiel voller Kriege und Intrigen, Verträge und Morde mit soviel Ruhe, so gleichmäßiger lyrischer Erwärmung, so gleichgemessenem Anteil, so sachlicher Kraft durch, daß jede Seite von Leben leuchtet und weht, wie nur in einem Shakespeareschen Königsdrama. Diese klare Objektivität wird nach einer bestimmten Seite hin von allerhöchstem Wert: zum ersten Mal in all den zahllosen „Renaissancedramen" der Neuzeit scheint mir der Ton getroffen, in der die Sprache jener Zeit wirklich geschwungen haben mag. Alle andern (auch die besten: Schnitzler, Thomas Mann) gaben das freistarke Leben jener Zeit in der sentimentalen Spiegelung ihres Bewußtseins. Ihre Renaissancemenschen trieben einen rhetorischen Aufwand von planvoller Immoralität und Lebenskraft, der in schlimmern Fällen das Pathos einer braven, durch ‚Zarathustra'-Lektüre verrenkten Schulmeisterseele war. Ludwig gibt im Spiegel Shakespearescher Objektivität zum ersten Mal ein Bild dieser Menschen, das mir lebensmöglich und historisch echt erscheint: Menschen, die bei ihren starken Taten durchaus keines philosophischen Aufschwunges bedürfen, überhaupt nicht das Bewußtsein von Außerordentlichem haben; Menschen, die kriegen und betrügen, morden und lieben mit der ruhigen Selbstverständlichkeit spielender Kinder; Menschen, die in ihrem gott- und sittenlosen Wandel sich mit dem skrupellos instinktsichern Eigennutz eines Raubtiers bewegen, pantherhaft leicht und graziös. Die Mörderanmut Cesare Borgias, die naivschlaue Gotteskrämerei Alexanders, die kindlich hemmungslose Sinnlichkeit der Lucrezia: das alles ist meines Bedünkens

Digitized by Google

noch nie so klar und leicht, so „tanzend" sicher dargestellt worden.

Wenn trotzdem nur eine literarische Kostbarkeit, keine große Dichtung, keine Angelegenheit aller Menschen entstand, so liegt das daran, daß ein sicherer Blick wohl die Tracht, ein feinfühliges Talent wohl die Bewegungen des Riesen ablernen konnte — aber unerlernt, weil unerlernbar blieb des Riesen Kraft: die ungeheure geistige Energie, mit der dies gleichgewichtige Spiel hundertfach verschlungener Lebenskräfte zusammengeschweißt wird als Chiffre für einen letzten Sinn, zum Sockel geballt wird für das Standbild eines einzig großen Schicksals, in dem sich das tiefste Weltgefühl, der besonderste Lebensblick, die eigentliche Schaffensnotwendigkeit des Dichters darstellt. Dieser konzentrierende und auswählende Wille, diese aus dem Leben ins Leben langende Leidenschaft fehlt Ludwigs glänzender Historie. Die Überfülle seiner viel verstrickten Tatsächlichkeiten vermag uns in der vortrefflichen Ausarbeitung wohl Schritt für Schritt zu fesseln. Aber das Ganze läßt uns am Ende gleichgültig kalt, weil aus diesem gliederreichen Spiel sich kein Plan heraushebt, aus diesem bunten Chor kein eigener Wille spricht, weil aus all diesem Leben sich nicht das Erlebnis, die Welterfahrung meldet, die den Dichter zu seinem Stoff geführt hätte und uns zum Stoff führen könnte. Cesare Borgias Schicksal wird mir in Ludwigs Buch wohl reizvoller erzählt, aber nicht menschlich wichtiger, nicht symbolhafter gemacht als im Geschichtsbuch.

So bleibt dies ausgezeichnete Machwerk als Ganzes doch nur ein Spiel, eine Fingerübung. Als dramatische Etüde über Shakespeare verdient es jedes Lob. Als

Digitized by Google

Dichtung, die von Mensch zu Mensch Werte geben soll, ist es kaum etwas. Wäre fast nichts, wenn nicht Einzelheiten voll lyrischen Reizes den noch jenseits Shakespeares kräftigen, zu eigenem Gefühl und eigenem Wort kräftigen Poeten verrieten. Die ganz eigenartige nervöse Eindringlichkeit einiger sprachlicher Bilder, einiger szenischer Phantasien sichert dieser dreihundertseitigen Historie doch ihren Platz hoch über dem Niveau eines Hardt, zu dessen Literatentum (noch unterhalb des so persönlichen Eulenberg) der etüdenhafte Charakter des Ganzen sonst wieder zurückzuführen schiene. Aber in Ludwigs Produktion steckt tatsächlich eine mit besonderem Weltgefühl begabte Persönlichkeit. Auch wer seine vier frühern, von geistiger Leidenschaft bewegten Dramen nicht kennt, wird an mancher flammenden Einzelheit dieses höchst merkwürdigen Borgia-Schauspiels spüren, daß hier ein Dichter seinen persönlichen Willen bewußt ausgeschaltet hat, um unverwirrt durch Empfindungsstöße den gleichmäßigen Takt des dramatischen Handgriffs zu üben. Von dieser hohen Stufe des immer noch Unzulänglichen führt ein letzter Schritt zur Höhe dramatischer Kunst: der Dichter muß den Mut haben, seinen persönlichen Willen zur Welt in dramatischen Stoff zu senken, aber er muß zugleich die Kraft haben, ihn durch die dramatische Form zum völligen Gleichmaß des Bildes zu bändigen.

Digitized by Google

„GENIE"

Von Emil Ludwig ist in diesem Jahre noch vor den ‚Borgia' eine andere Bühnendichtung erschienen, deren Betrachtung sich hier anschließen mag, weil sie mir geeignet scheint, noch ein paar Lichter auf den Weg der jungen Generation zu werfen. Ihre besten Talente, ihre gefährlichsten Schwächen blitzen hell aus dem ‚Spiegel von Shalott'.

*

„Wie sich Verdienst und Glück verketten — — —" Wenige Dinge erscheinen mir so töricht wie jener Einwand, den die Mißgunst so oft der notgedrungenen Anerkennung einer künstlerischen Wirkung anhängt: „Aber das macht nur, daß er das Glück hatte — — diese Stimme zu haben — diese ungewöhnlichen körperlichen Mittel zu besitzen — diesen Stoff zu finden —". So spricht die Torheit des Philistertums, das nicht verehren will, das deshalb nur das ihm Mögliche, das zu Erarbeitende als verdienstlich anerkennt und vergißt, daß das eigentlich Künstlerische, göttlich Unmeßbare jeder Kunst eine Glücksgabe ist, die stets nur dem Begnadeten und immer ohne alles Verdienst, zukommt. Dies Glücksgut nennt der Künstler, sofern er nur etwas Fühlbares mit ihm wirkte, mit Fug sein stolzestes Eigentum, das ihn mehr als alles Erarbeitbare auszeichnet. Dies Glück ist nichts als die Inkarnation dessen, was wir „Genie" nennen: ein „Glücksfall", wie Auge und Hand eines Malers zu besitzen, ist es, als Schauspieler einen wundervoll ausdrucksfähigen Körper zu haben; ein solcher Glücksfall ist es, als Dichter einen bedeutenden „Stoff" zu finden. Denn

Digitized by Google

so gewiß die spezifische Kraft des Dichters, seine besondere Genialität, die ihn vom Maler und Musiker scheidet, nur in der Fähigkeit besteht, Worte wirksam zu fügen, Sprachkünstler zu sein, so gewiß hat doch auch die poetische Produktion einen allgemein künstlerischen Unterbau, ein Stadium, in dem das Leben erst ergriffen, in einer bestimmten Anschauung, einem Ausschnitt, einer kondensierenden Form, einem Symbol festgehalten wird. Schon in diesem Urzustand ist die Wahl des rechten Künstlers wohl bestimmt durch den Instinkt für die Möglichkeiten der ihm zu Gebote stehenden Mittel; aber das Werkzeug, das er ansetzt, ist noch nicht Farbe, Ton oder Wort, es ist die erste innerste Lebensschau: P h a n t a s i e. Und was auf diesem gemeinsamen Mutterboden aller Kunst wächst, ist deshalb noch nicht Gestalt — nicht Bild, nicht Musik, nicht Gedicht — es ist eine Vision, eine Idee, ein Stoff. In dieser Stoffindung aber kann, so ganz ihre Wirksamkeit an die schließliche Gestaltung in einem Kunstmittel gebunden ist, doch schon eine große „Tat" stecken. Der Dichter „findet" ja keinen Stoff wie man einen Groschen findet — zum „Stoff" wird er erst dadurch, daß eine indifferente Geschichte, Fabel, Tradition in der Atmosphäre des poetischen Ingeniums plötzlich symbolhaft zu glühen anfängt, b e d e u t e n d wird. Hier kann und muß sich schon jenes „Glück" verraten, das Zeichen und Wesen des Genies ist. Es war ein höchst geniales Glück, daß Goethe die Kapazität und Schwerkraft des Fauststoffes empfand; es war eine sehr glückhafte Genialität, als Kleist die Sage der Amazone Penthesilea packte, um seinem Erlebnis vom Liebeskampf den denkbar sinnlichsten Ausdruck zu geben; es scheint mir auch ein höchst genialer Glücksgriff, wenn Hof-

Digitized by Google

mannsthal sich wieder die alte Sage der racheerwartenden Agamemnonstocher ersah, um einer leidenschaftlich erlebten Sehnsucht nach Tat Form zu geben. Es war ein Glück, daß diese Dichter in rechter Stunde diese Stoffe fanden — es war ihr Genie. Genie ist Glück.

*

Dies Glück und dies Genie hat Emil Ludwig bewiesen. Er hat eine Fabel gefunden und festgehalten, die in einzig schöner und vollkommener Weise ein Erlebnis ausdrückt, das die Gegenwart mehr als frühere Zeiten bewegt, und um dessen Formung unsre Dichter sich schon viel bemüht haben. Es ist der vielfach als unüberbrückbar empfundene Gegensatz zwischen anschauendem und tätigem Leben, das Verhängnis, das auch den Künstler zum bloßen Zuschauer zu machen, ihn von jeder wirklichen Teilnahme am Welttreiben auszuschließen scheint. Hugo von Hofmannsthal hat unermüdlich, in immer neuen Wendungen, dies Wesen des Künstlertums auszusprechen versucht. Aber auch ihm ist kein Gleichnis gekommen, so überaus glücklich, wie es Ludwig fand in der Sage vom ‚Spiegel von Shalott'. Es ist eine alte britische Sage. In Ludwigs Versen lautet sie so:

„Ein Eiland irgendwo
schwimmt in der Themse.
Viel Farne grünen da
und Schilf umsummt den Turm.

Oben im runden Gemache,
dem offnen Fenster abgewandt,
vor einem Spiegel sitzt gebannt
und blickt und webt und spinnt und blickt
die Fraue von Shalott.

Digitized by Google

Jung ist ihr Leib. Doch sprach der Fluch:
Dein Leben lang in den Spiegel schaue,
und webe, was du erschauest, Fraue,
im Spiegel von Shalott.
Wende dich nicht nach Straße noch Strom,
wende zum Fenster nicht dein Gesicht,
fahre den Strom und die Straße nicht,
blicke nach keinem Himmel noch Held,
schaue die Menschen, schaue die Welt
im Spiegel von Shalott."

Ludwig zeigt uns die alles schauende, alles bildende und nichts berührende, nichts angreifende Weberin in ihrem Turm, im Bann ihrer Arbeit. Eine Dienerin sitzt neben ihr, aus einem Buche soll sie ihr von den Taten der Ritter lesen; aber sie blickt viel aus dem Fenster mit den begierigen Augen einer Voll-Lebendigen. Die Fraue sieht alles in ihrem Spiegel nur als farbigen Vorwurf des Gewebes.

Die Fraue von Shalott (in den Spiegel blickend und webend):

Nun gleitet eine Barke in den Spiegel.
Am Bug ein Jüngling — himmelblau sein Kleid . . .

Die Dienerin: Ein Knabe ist's noch! Ein Knabe!

Die Fraue: Nun nahet langsam sich der ganze Nachen . . .
(Immer mit Pausen. Im Weben)
Zwei weiße Mädchen auf der grünen Bank . . .
dahinter wohl zwei Burschen . . . sie berühren
mit etwas Buntem jener Mädchen Hälse . . .

Die Dienerin: Pfauenfedern! Pfauenfedern!

Die Fraue: Ein Neues! Rasch es halten, weben . . .
doch ist es schwer — so viele Farben — o —

Digitized by Google

Die Dienerin eilt hinab, sich in die Reihn der Lebendigen zu mischen; die Weberin bleibt vor ihrem Spiegel bei ihrem Werk —:

„— — — Warum denn Fluch?
Sitz ich nicht gerne hier und schau und webe? —
. . . Doch ständ ich auf — was denn geschähe mir?
— — — — — — — — — — — — — — —
(Sie webt)
. . . Brauner Bettler,
der schleppt sich mühsam seine Straße hin —
ich möchte dir was geben, doch ich kann nicht.
Vorbei . . .
(Sie ruht und sinnt wieder; leiser)
Nur manchmal, wenn sie sich zum Fenster lehnt,
die Arme breitet — alles Blaue draußen
umspannt und fast — wie diesen Knäuel ich fasse —
da — wünscht ich wohl — den Spiegel — etwas
— größer."

Aber es kommt das Gesicht, das größer ist als ihr Spiegel; der Augenblick, wo sie nicht mehr weben kann. Über Fluß und Straße dringt in ihren Turm Lanzelot, der weißgerüstete Ritter, der Strahlende, Fleckenlose, der Herr aller Taten. Ihm sind seine Siege zuviel, seine Taten leer: er will das gereinigte ordnende Abbild des Spiegels schauen. Er dringt herein. Die Frau wendet sich zum Fenster — der Ritter zum Spiegel.

Lanzelot: O Welt —
Die Frau: O Erde —
Lanzelot: Starbst du?
Die Frau: Bin ich — tot?
Lanzelot: Warst du — vollkommen?
Die Frau: Bist du mir — erstorben?

Digitized by Google

Lanzelot: Wardst du — zu nichte?
Die Frau: Blühst du vor mir auf?
Lanzelot: Wo ist des Faßbaren unfaßlich Abbild?
Die Frau: Wo ist des Faßlichen unfaßbar Sein?
Lanzelot: Eint mir der Spiegel — was sich mir zerstörte?
Die Frau: Entbreitet sich — was sich bis heut geeint?

Aber im Spiegel, in dem die Frau die tausend Gesichter ihrer Gewebe sah, findet der Ritter nur sich selbst: sein gepanzertes Ich schaut ihn an. Ihm zeigt auch der Spiegel nichts Fremdes. Er begreift, wie ganz allein die Welt der Tat sein Reich ist, und er heilt an diesem Begreifen. Er will die Frau hinüberreißen in seine Welt, er bricht ihr vom Fenster einen blühenden Rosenzweig — aber zag streichelt sie die Blüten:

„Ihr duftet auch? Den Duft kann ich nicht weben."

Sie ist in ihrem Verhängnis. Sie hat kein anderes Mittel für die Welt als ihre Kunst. Nun sie den Bann gebrochen — zerbricht der Bann sie. In dieser ungewohnten Helle, dieser Bläue löst sie sich auf. Ihr Spiegel zerspringt. Und sie zerbricht mit ihm. Die Frau von Shalott stirbt.

Dies Gedicht gibt mit der rhythmisch steigenden, farbenstarken Kraft seiner Worte ein höchst sinnliches, fühlbares und somit vollendet künstlerisches Bild von jener vita contemplativa, die durch eine unerfüllbare Sehnsucht ins Tatenreich hinüber Macht und Untergang empfängt. Dies schöne, mit glückhafter Genialität gefundene Sinnbild, das erst monologisch und dann in zweistimmigem Kanon komponiert ist, findet sich nun — als zweiter Akt in der Mitte eines Dramas. Und damit ist Glück und Verdienst des jungen Autors zu Ende.

*

Digitized by Google

Denn zunächst verbindet die beiden umgebenden Akte mit der Spiegeldichtung keine innere Notwendigkeit. In beiden Teilen ist zwar Lanzelot Held, Lanzelot, der einen innern Zwiespalt, eine Unzufriedenheit mit seinem glänzenden Tatenleben überwinden soll. Aber in jenen Akten ist Lanzelot nur tätig als Dritter jenes berühmten Liebesspiels mit Ginevra und ihrem Gatten, König Artus. Wie Ludwig (offenbar stark unter Dehmelschen Einflüssen) dieses Spieles Inhalt und Sinn darstellen wollte, ist durchaus nicht klar herausgekommen. Aber soviel steht fest, daß von dieser Handlung kein sinnlich sicherer Zusammenhang, sondern nur ein ideeller Gewaltschritt zum Turm von Shalott führt. Der noch im Liebesglück unzufriedene Lanzelot hört von jenem Spiegel singen, begreift plötzlich (weil für Ludwig der Spiegel die Welt der Anschauung ist!), daß dieser Spiegel ihm Klarheit bringen werde, und stürzt davon — um im dritten Akt geheilt und zufrieden zu erscheinen. So in einen psychologischen Zusammenhang gestellt, wirkt der an sich geniale zweite Akt als plumpe Allegorie. Er bedeutet ein Erlebnis, stellt aber keins dar (denn ein Blick in den Zauberspiegel ist wohl eine poetische, aber noch keine dramatische Handlung!), und sein theatralischer Wert ist nicht größer, als ob uns der letzte Akt mitteilte, der Held habe in der Pause seit dem ersten Akt mit erfreulich negativem Erfolg Schopenhauer gelesen. Obendrein ist zwar allenfalls von der Idee, nicht aber vom künstlerisch einzig Belangvollen, von der sinnlichen Darstellung aus zu verstehen, was diese ganze metaphysische Kur Lanzelots für Einfluß auf König Artus und die Regelung des Dreiecks im dritten Akt hat. Nach beiden Seiten steht die Spiegeldichtung unverbunden da,

Digitized by Google

nicht aufgenommen in die Atmosphäre dramatischen Lebens. Dies war auch im Grunde unmöglich. Das schöne Bild der webenden Frau und des vom Blick in den Spiegel genesenden Ritters ist gewiß höchst dichterisch, gibt aber in seiner ganz märchenhaften Irrealität durchaus nicht das psychologische Minimum her, das zur Führung einer dramatischen Handlung nötig ist, und verweigert in seiner malerischen Ruhe ebenso sehr die Aktion, die die Szene verlangt, weil sie von Bewegungen lebt. Dies Gedicht durfte in seiner lyrisch-epischen Form vielleicht durch dialogische Mittel bereichert, niemals aber zu einem eigentlich dramatischen Gefüge gestempelt werden. Die erste Einsicht in das Wesen seiner Kunstformen mußte dem jungen Dichter sagen, daß sich diesem Stoff das Drama verbietet. Um jenen genial gefundenen Schatz zu einem runden Kunstwerk zu prägen, hätte neben dem eigentlich dichterischen, sprachkünstlerischen Vermögen diese wegweisende Einsicht in die Möglichkeit der Formen wirksam werden müssen. Jedes Meisterwerk setzt einen hohen Grad von (bewußter oder unbewußter) ästhetischer Klarheit, von kunsttechnischer Einsicht voraus. G e n i e i s t a u c h E r k e n n t n i s.

*

Es kommt hinzu, daß jener erste und dritte Akt — auch abgesehen von ihrer dramatischen Zersprengtheit — gründlich mißraten sind. Hier liegt nun der Grund im letzten Kern des Dichterischen: in Ludwigs Sprachbehandlung. Ludwig ist ein Dichter, kein Zweifel. Er weiß die Worte zu setzen, daß die konkretesten Dinge einen seltsamen Schimmer geistiger Weite erhalten, daß die kältesten Abstrakta uns wie sinnfälliges Leben fühlbar

Digitized by Google

werden. Er weiß den Klang und Rhythmus zu finden, in deren Luft die alltäglichsten Worte unsere Nerven festlich erzittern machen. Er ist ein Lyriker. Ein starker Sinn für szenische Bilder, theatralische Kadenzen scheint ihn auch zur Bühne zu berufen. Er hat sogar schon Menschenschicksale voll bedeutender Bewegung zum Ausdruck seiner Leidenschaft gefunden. Er will mehr als das persönliche Augenblickserlebnis darstellen, will Erfahrungen von weiterm Umfang geben, will nicht im engen Sinne „Lyriker", will Dramatiker sein. Aber noch nie hat er für seine Sprache die eigentlich dramatische Tonart gefunden. Er ist sprachtechnisch Impressionist: er will die flüchtigste Schwingung des Augenblicks, die ganze nervös vorbeijagende Stimmung der Sekunde in jeder Replik geben. Dies aber kann Grundton des Lyrikers sein, der eben den Moment darstellt. Dem Epiker wie dem Dramatiker gibt dies Verfahren nicht mehr, als eine gelegentliche Nuance: ein bewußt verwendetes Mittel, nicht das Lebenselement eines ganzen Werkes kann es für ihn sein. Denn es ist schwankender Grund — und ein Drama muß ruhen; ruhen in einem klar gerichteten Willen des Dichters zur Welt. Alle Worte des Dialogs müssen von einer einzigen großen gleichmäßigen Leidenschaftlichkeit entzündet sein, die hinter dem Ganzen des Werkes steht; kein einzelner Moment darf die Sprache des Dichters zu nervöser Explosion entzünden. Von solchem Grundpathos ist Goethes ‚Iphigenie' und selbst Kleists ‚Penthesilea' erwärmt: es sichert vibrierenden Schwung bei völligster Klarheit und Gleichmaß der Wortfügung. Bei Ludwig aber lodert in jedem Moment eine besondere Ekstase auf, ein nervöser Taumel, der mit seiner irritierenden Hast

Digitized by Google

uns immerfort festhält, nie geradaus schauen läßt. Man sehe, wie in der Sucht, die volle Hast und Erregung des Augenblicks zu geben, die Sprache jede dramatisch-psychologische Klarheit verliert: Lanzelot hat auf dem Turnier unerkannt gesiegt; er erzählt der Königin, wie er träumend heimgeritten sei:

Genovera: . . . Doch seid erhitzt?

Lanzelot: Zuletzt — jagt' ich Euch zu!

Genovera: Doch auch verschweigend und zu zeitig kehrend, ließt dem Geraune über uns Ihr Raum.

Lanzelot (hell): Es sei! Geraune! Wer? Die Zähne auf!

Genovera: O! Gut! — Erzählet nun!

Diese nervöse Hast, die immerfort Worte verschluckt und Worte verschränkt, zersetzt den ganzen Dialog. War sie schon dem schönern zweiten Akt gefährlich, so zerfrißt sie die beiden umrahmenden ganz, so daß als greifbares Gut nur ein paar schöne Lyrika zurückbleiben, der Sinn des Ganzen aber unklar und unfaßlich wird. Dieser pointillistische Stil macht das Verständnis jedes Satzes so schwer, zwingt uns so jeden Stein der Straße ins Auge zu fassen, daß der Blick für den ganzen Weg nie frei wird. Ludwig ist als Sprachkünstler noch viel zu sehr Lyriker, um die feste gleiche Bahn eines Dramas zu bauen; zu leidenschaftlich wirft er sich in jeden Moment, zu wenig Distanz hält er zu Menschen und Situationen. Den überschauenden, echt dramatischen Standpunkt, den zu erwählen er wohl Lust und Talent und Ehrgeiz hat, er hält ihn in seiner Sprache nicht fest. Er hat nicht die Überlegenheit, nach Wahl jedem Augenblick von der Leidenschaft seines Planes mitzuteilen; jeder Moment

Digitized by Google

entzündet eine Leidenschaft in ihm. Deshalb ist er nervös — alle großen Dramatiker von Shakespeare bis Ibsen sind an der Oberfläche eisig ruhig. Er hält sich vielleicht für einen lyrischen Dramatiker — aber ein „lyrischer Dramatiker" ist nichts Gesünderes als hitziges Eis und weicher Stahl. Die artistisch heftige Gebärde, mit der er in den „Borgia" alles Persönliche zurückschiebt um den völlig unbewegten, den Shakespeare zu spielen, ist auch nur eine raffinierte Maske lyrischer Subjektivität und zeigt ebenso wie die Tonart des ‚Untergang', des ‚Napoleon', des ‚Spiegel von Shalott', daß es dem Dichter an Überblick, an Ruhe, an Geduld den eigenen, so groß ergriffenen Stoffen gegenüber fehlt. Denn auch Geduld ist Genie.

*

Ludwigs Sprache zeigt noch ein anderes Gebrechen: oft bis zum Preziösen stilisiert, wird sie unvermittelt salopp und alltäglich. Wie häßlich steht in der kostbaren zitierten Stelle die Wendung: „Ich möchte dir was geben"! Solche ernüchternden Plattheiten auszurotten, wäre bei einem Menschen von Ludwigs Begabung und Geschmack einfach eine Sache des Fleißes. — Etwas andres gehört ins gleiche Gebiet: das ganze Stück ist übersät mit keltischen Ritternamen und meist völlig unverständlichen Anspielungen auf alle möglichen Abenteuer und Anekdoten der Artussage. Man spürt förmlich die Hast, mit der sich der Autor für seinen Plan den Stoff anlas, Züge, die ihm sinnbildlich bedeutend erscheinen, aufs Papier warf, um sie dann, gleichsam noch warm, dem entstehenden Drama einzufügen. Durch die Kürze und Hast, mit der er sie anführt, wähnt er wahrscheinlich die Aufmerksamkeit des Lesers bloß für den symbolischen

Digitized by Google

Gehalt zu erzwingen. Er erreicht völlig das Gegenteil! Jeder Mensch hat den Instinkt, erst die Sache selbst verstehen zu wollen, ehe er sich auf ihren Hintersinn einläßt. So zerbricht man sich über den eigentlichen Inhalt dieser hingetupften, fremdartigen Abenteuer den Kopf — und kommt nicht dazu, an ihre Bedeutung zu denken. Nur was uns als Tatsächlichkeit bekannt und vertraut ist, ergreift uns, wenn es plötzlich höhern Sinn offenbart. Nur allen Gemeines kann Symbol werden. Diese Rittergeschichten hätten ganz anders vorbereitet und klargestellt werden müssen, um, an rechter Stelle erwähnt, uns etwas Bedeutendes zu sein. So geht uns alles wüst durcheinander und Galehaut und Ydier, die Abenteurer von Ascalon und von Galore, werden für uns nur Quellen der Verwirrung und hindern uns, die äußern und innern Vorgänge zu verfolgen. Hier fehlt wiederum Geduld, und die Arbeit, die nötig ist, um einem schönen Plan eine schöne Vollendung zu geben. Möge sie ein Dichter, der so viele gute Gaben hat, noch erwerben. Denn freilich auch dies ist wahr: Genie ist Fleiß.

Library
of the State
College

Digitized by Google

LIBRARY
THE PENNSYLVANIA
STATE COLLEGE

Digitized by Google

DEUTSCHES DRAMENJAHR
1908

Digitized by Google

DAS GEISTIGE BAND

Der Weg zum „Drama" (oder zu dem „zweistimmig gesetzten Sprachkunstwerk") führt meines Bedünkens in drei Stationen empor: zuerst muß das Wort wirken, daß wir aus dem Alltag in die Sphäre gehobenen Fühlens aufsteigen (die sprachkünstlerische Wirkung, die auch der Lyrik vertraut ist) — hernach müssen die suggestionsstarken Wortgefüge von einer lebengefüllten Phantasie geordnet werden, daß die Illusion eines nachfühlbaren Lebensvorganges entsteht (wie die Sprachkunst dies auch noch im Epos vollbringt) — zu dritt aber müssen im Drama durch die innere Macht der zweistimmigen Form, des Dialogs, alle Worte und alle Vorgänge sich im Rhythmus eines großen Zweiklangs ordnen, zu fühlbarem Abbild des großen Dualismus, auf dessen Spannung und Abspannung die Welt steht. Diese dritte Qualität eignet keiner andern Form der Dichtung: sie ist die eigentlich dramatische, auf jenen andern als die höchste errichtet.

In dieser letzten Auffassung berührt sich meine Meinung mit dem Urteil jener Männer, für die sich seit einiger Zeit die Bezeichnung „Neu-Klassiker" bilden zu wollen scheint. Diese quasi ethische Qualität des Dramas, das Aufleuchten der Welt durch die Reibung zweier gleich großer, gleich unausweichlich zielgerichteter Willenskräfte ist freilich für Paul Ernst und seine Freunde nicht das höchste, sondern das grundlegende und beinah das einzige Kriterium des dramatischen Kunstwerks. Und so entspringt dicht neben meiner Bejahung mein Widerspruch gegen diese klugen, ernsthaften und großzügigen Theoretiker und Dichter. „Die Wurzel erst! und dann der Zweig!" heißt der herrliche Trinkspruch

Digitized by Google

des Königs Kandaules. Diese Männer aber scheinen mir in ihrem Kult der dramatischen „Konstruktion", in ihrer Alleinbetonung des spezifisch dualistischen Wesens des Dramas den Zweig vor der Wurzel zu ehren; und indem sie (unter Nichtachtung der Gefühls- und Illusions-Erweckung durch das Wort) nur die geistige Teilnahme für die Entfaltung ihrer Antithese suchen, scheinen sie mir stets in Gefahr, das Gebiet der Kunst zu verlassen. Das Drama droht unter ihren Händen ein leidenschaftlich vorgetragenes Philosophem zu werden; somit aber bliebe es ganz eine Angelegenheit dieser Wirklichkeitswelt oder der Wissenschaftswelt der Begriffe, und bliebe, wie bedeutsam auch dort, jedenfalls doch ausgeschlossen vom entwirklichten Reich des S p i e l s , wo das Leben nicht begriffen, aber tiefer erfühlt, wo es nicht durch Erläuterung, sondern durch Traum durchsichtiger wird. Das nur im Dialektischen ruhende Drama wäre jenseits der Sprachkunst. Die bisherigen Versuche dieser Neu-Klassiker scheitern denn auch alle daran, daß Bemühungen um dichterische Illusion von der schonungslos vordrängenden Dialektik zerstört wurden, daß die künstlerisch real gemeinten Szenen und der in ganz idealer Deutlichkeit geführte Geisterstreit keine wirksame Stileinheit ergaben. Otto Ludwigs Gebot, der tiefsten Absicht den Schein völliger Absichtslosigkeit zu einen, ward nicht befolgt und nicht verneint — es ward nur beständig verletzt.

Jetzt aber hat der Führer dieser Richtung zum ersten Mal ein Werk geschaffen, in dem Otto Ludwigs Rat mit klarer Ausdrücklichkeit mißachtet wird, in dem keine realistische Illusion mehr angestrebt wird, und das deshalb ein nahezu stilreines und (wenn meines Bedünkens auch

Digitized by Google

gefährliches, so doch) höchst imposantes Produkt ist. In Paul Ernsts ‚Canossa' ist der Kampf zwischen Heinrich und Gregor mit geradezu unheimlicher Abstraktionskraft als Dialog zweier Weltauffassungen dargestellt. Gregor, der Bauernsohn, eine Knechtsnatur, die dienen und arbeiten muß, aber riesenhaft genug ist, sich Gott zum Herrn und die Gerechtigkeit auf Erden zum Arbeitsziel zu setzen. Er dient seinem Gott, schafft für sein Ziel mit allen Mitteln, auch mit Mord und Verrat, denn er ist stark genug, in jedem Augenblick seinen Willen als göttliches Gebot zu empfinden, wenn er auch zu beengt ist, um ihn sich anders als dienend vorzustellen. So erschafft er die dienenden Vergewaltiger der Welt zu Gott, die ehelosen entweltlichten Priester, ein riesenhafter Gottes-Knecht, ein wahrhaft eiserner Mann. Der Schöpfer des modernen Klerus und all seiner Knechtsmacht. Und ihm entgegen Heinrich, im goldnen Glanz angeborenen Kaisertums, „befreit im eignen Dasein glänzend", die Adelsnatur, der alles zu Glück und Genuß wird, der alles Unrecht und Ungemach nur Mittel vollerer Entfaltung wird und aus dessen freiem Sein Gott, ohne Suchen und Gebet herrlich hervorblüht. Sie messen sich: Gregor in steten Krämpfen des überspannten Willens durch Mißgeschick und Verbrechen, neues Unsal und neue Schuld vorwärts wankend, zielzu, mühselig und beladen — Heinrich aufrecht, strahlend, sündenlos frevelnd, und jede feindliche Fügung überlächelnd. Und Heinrich siegt, indem er, mit unwiderlegbarer Lüge „bereuend", ein Büßer nach Canossa geht; da muß der Papst sein Machtmittel zerbrechen, muß den Bann lösen — muß, weil er als Priester keinem Menschen den höchsten Dienst weigern darf. Die Seele seines Werkes zu retten,

Digitized by Google

muß er den Leib, die Macht opfern; die Unfreiheit, durch die er herrschte, unterjocht ihn; mit bösem Lächeln fängt ihn der Kaiserliche, der keine Pflicht, keinen Dienst hat außer gegen sich selbst, in der eigenen Schlinge. So wird Canossa der Triumph Heinrichs. Auch der gewaltigste der Knechte, der Knecht Gottes, kann nicht bestehen wider den wirklichen Herrscher von Gottes Gnaden. Und in allen Krämpfen seines Mitleids erschuf der gekrönte Bauernsohn nur Mord und Greuel: der geborene Kaiser kann wahrhaft gütig sein, kann auch — jetzt vom Schicksal reingebrannt — beglücken.

Dieser Konflikt gelangt nun zum Ausdruck in der Weise, daß Gregor und Heinrich nichts von der charakteristischen, halb unbewußten, triebgetragenen Art genialer Menschen haben, sondern mit aller wachen Bewußtheit, allem begrifflichen Darlegungsraffinement des Denkers Paul Ernst gerüstet sind, und daß sie (die unbeirrbaren stolzen Instinktmenschen!) von ihrem innern Zustand in jedem Augenblick beredt Rechenschaft legen. Mit derselben Starrheit sind alle Nebenpersonen zum Ausdruck der in ihnen inkarnierten Idee stilisiert: Berta, die echte Kaiserin — Mathilde, die fromme Frau, als Gefährtin des Papstes — Priscus, der Priester — Cencius, der Ritter — „ein Bauer", alle leben sie nur durch ihr Verhältnis zur Zentralidee, alle sind sie durchsichtig wie Glas und sprechen ihre Seele restlos heraus — nicht eine Menschenseele, die etwas bedeutet, sondern eine seelische Bedeutung, die durch eine Menschenmaske markiert ist. Wir sind ganz im Reich des Typischen, des nur Bedeutsamen. An sich, als Realitäten sind diese Menschen und diese Vorgänge fast nirgends mehr vorstellbar. Die einzelnen Ereignisse werden, kaum notdürftig vorbereitet,

Digitized by Google

jäh hingestellt, wo der Gang der Idee ihres Antriebs bedarf. Die Menschen stellen sich zuweilen mit der ungenierten Manier der alten Allgorienspiele vor: sie kommen und gehen rein zweckmäßig und ohne illusionierende Motive wie Marionetten am Draht. Der Ort ist nahezu neutral: im vierten Akt, zum Beispiel, kommt auf einen Punkt des Schlachtfeldes nacheinander der verwundete Rudolf von Schwaben, ein Einsiedler, Heinrich auf der Flucht; und dieser führt (auf der Flucht!) dann nacheinander Gespräche mit seiner Geliebten, mit einem Priester, mit dem päpstlichen Gesandten und mit seinem Sohn. Es ist also Ernst gemacht mit der Beseitigung der realistischen Illusion — und sie wäre auch nicht zu halten angesichts dieser Schlußszene, wo der Kaiser lügt, indem er sagt, er lüge nie und werde, vom Bann gelöst, alsbald den Papst zu vernichten trachten, und der Papst darauf in lautem Für und Wider vor allem Volk die Möglichkeiten seiner Lage erörtert und schließlich der letztgefundenen Einsicht gemäß den Bann löst! Eine Szene, gegen welche die hier einmal als Beispiel ideologischer Abstraktion erwähnte Hebbelsche Skizze Peter contra Alexis noch im Shakespeareschen Fleische blühend ist.

Und doch eine mächtige, ergreifende Szene! Und doch auch im ganzen ein starkes, bewegendes Werk, nicht nur ein fesselndes Philosophem, nicht nur ein stilistisches Kuriosum. Ein Dichtwerk! Denn obschon Ernst die zweite Station des dramatischen Weges wollend übersprang, er hat zum Glück an der ersten teil, er ist ein Dichter, und wenn er es verschmäht, einen wirklichen Lebensausschnitt, realsuggestive Menschen und Situationen zu erfühlen und zu erschaffen — er erlebt

Digitized by Google

zum mindestens mit blutvoller Inbrunst, mit sinnlichster Kraft seine Idee und vermag so in jedem Augenblick den typischen Sprechern seines Willens eine elementare Wortgewalt zu leihen. Diese eiskalt stilisierten, scharf und steif umrissenen Formen sind durchströmt von wilder, glühender Lyrik. Im Rhythmus ganz kurzer, klarer, einfacher Sätze dahinjagend, in weitgespannten biblisch festen Bildern gedichtet, in stahlscharfen Antithesen zerspellt — so rollt Ernstens Sprache, ganz reif und eigen geworden, durch das Stück, und deshalb (nur deshalb!) erschüttert uns Gregors Willenskrampf und Heinrichs Herrlichkeit mit künstlerischen Schauern. Nicht als ob wir lebender Menschen Wesen nachfühlten, aber lyrische Entladungen des Dichters Ernst greifen aus dieser dialogischen Form heraus nach unserer Seele. Dieser dialektische Konstrukteur ist zwar kein dramatischer Dichter — aber ein Dichter!

Kein dramatischer Dichter. Der Weg zum Drama führt nicht über dies Canossa der Illusion. Denn Ernstens Werk ist ja immer noch nicht ganz konsequent, ganz stilrein — kann es nicht sein, um seines historischen Stoffes Willen. (Ich ziele damit natürlich nicht auf seine Verstöße gegen den geschichtlichen Sachverhalt; daß er Rudolf von Schwaben vor Canossa sterben und Gregor unmittelbar von Canossa ins Exil ziehen läßt, erachte ich ebensowenig als ‚Fehler', wie ich es als ästhetisches Verdienst empfinde, daß Ernstens Auffassung von Canossa als von einem politischen Triumph Heinrichs wahrscheinlich die historisch richtige ist.) Die historischen Namen und Tatsachen aber verleiten uns immer wieder, unsern Sinn auf psychologische Realität einzustellen, so daß für Ernstens Typik stets ein neuer Widerstand zu

Digitized by Google

überwinden ist; die Historie zwingt ferner der Handlung noch mancherlei Details auf, die ins Gewebe der Idee schlecht hineinpassen und doch für den letzten Schein eines äußern Vorgangs nicht entbehrlich sind. Und schließlich und vor allem: unsre geschichtliche Phantasie wehrt sich dagegen, ihre farbig mannigfaltigen Bilder von dieser Zeit gegen Ernsts kaltlinige Kartons einzutauschen. Als Hintergrund für seine geisterfahlen Gestalten kann Ernst kein farbiges Milieu gebrauchen; jede vergangene Zeit und vollends die gegenwärtige wehrt sich gegen diese völlige Entfärbung. Ernst könnte die völlige Stileinheit also nur durch eine phantastische Zeit, eine irreale Welt erreichen, eine Welt, die nicht unsre Menschenwelt ist, wo statt leiblicher Wesen seine bewußt gewordenen Willenskräfte agieren. In solcher phantastisch-allegorischen Welt könnte Ernsts lyrische Kraft wohl eine ganz stilreine und packende Dichtung schaffen — im Stile von Shelleys ‚Entfesseltem Prometheus' etwa, wenn auch mit stärkerer Bewegung der Gegensätze. Aber wären wir mit diesem lyrisch gehobenen Gedankenausdruck, mit diesem bedeutungsvollen Maskenspiel nicht ganz außerhalb dessen, was wir irgendwie noch als Drama empfinden? Ist uns nicht der Kern dramatischen Erlebens: ein Lebensausschnitt, so groß gesehen und angefaßt, so klar im Zweiklang geworden, daß er als S y m b o l der Lebensmächte wirkt? Und führt nicht Ernstens Weg klar und scharf zu jenem völlig andern, das wir eine A l l e g o r i e nennen — einen Gedankenausdruck, der sich vom Leben allerlei Sprachzeichen willkürlich zusammenborgt. Und ist dies nicht im tiefsten Sinne reaktionär? rückwerfend auf lang verlassene halbkünstlerische Embryonalzustände des mo-

Digitized by Google

dernen Dramas? Die starke Dichtung ‚Canossa' weist diesen Weg. Es sollte für einen künstlerisch interessierten Theaterleiter eine lockende Aufgabe sein, einmal in holzschnitthaft steifer Szene und rein rhetorischer Schauspielkunst die kalte Leidenschaft dieses fremdartigen Werkes zu entfesseln und zu prüfen, wie weit solche Halballegorie heut von den Brettern zu wirken vermag.

Dies sollte geschehen — denn obschon uns hier, wie billig, das dramaturgische Problem vor allem beschäftigte, der Leser wird aus meiner Beschreibung herausgehört haben, daß dies Werk nicht nur theatralisch Merkwürdiges und dichterisch Starkes, sondern eben deshalb auch menschlich Großes enthält, daß eine Persönlichkeit aus diesem Geisterkampf spricht, die das besitzt, was heute das Allerseltenste ist: geistige Leidenschaft, reine Kraft zu Zorn und Liebe in Dingen der Weltansicht, religiöse Kraft. Deshalb schon sollte diesem besondern Werk die Resonanz der Bühne zuteil werden. Ich bin gewiß, daß dies ‚Canossa' vom Weg zum Drama abführt. Aber dieser Dichter schreitet so aufrecht, sicher und stark dahin, daß auch die, die ihn auf Irrwegen glauben, ihn nur mit ehrfurchtsvoll gezogenem Hut vorüberlassen dürfen.

Digitized by Google

DER LYRISCHE ANTEIL

Die drei Elemente, deren das Drama als die höchstentwickelte Form der Poesie zu seiner vollendeten Entfaltung bedarf, werden alle in jedem dramatischen Gedicht, das uns irgendwie zu interessieren vermag, in irgend einem Grade vorhanden sein müssen. Aber in dem jüngern, einer fernen Vollendung erst zureifenden Talent werden diese Elemente sich oft so ungleich mischen, daß die Art seiner Begabung vielleicht am klarsten zu charakterisieren sein wird, wenn man feststellt, ob das Lyrisch-Gefühlsmäßige oder das Episch-Phantastische oder das Dramatisch-Dialektische den ursprünglichsten Bestandteil seiner sprachkünstlerischen Kraft bildet. Solche Unterschiede sind unter den wirklich hoffnungsvollen Produktionen des letzten Jahres in der Tat zu finden.

Mit dem Lyriker wollen wir anfangen. Er scheint mir die tiefste Hoffnung: denn aus einem Dichter kann alles werden — auch ein Dramatiker! Er besitzt die heilige Flamme, die alles zu schmelzen vermag, er hat das große Werkzeug — wie wenig fehlt, und das Schicksal trägt seinem geistigen Besitz die hohen Stoffe zu, deren er etwa noch ermangelt. Andre werden ewig auf ungehobnen Schätzen des Geistes hocken, vor ungeschmolzenen, ungeprägten Goldbarren der Phantasie hilflos stehen. Das erste ist, daß man ein Dichter sei. Nun, solch einen Dichter begrüße ich mit der ganzen frommen Dankbarkeit, die dieser seltensten und erquickendsten Himmelsgabe gebührt, in Wilhelm Schmidtbonn, dem Dichter des ‚Grafen von Gleichen'. Er besitzt die erste und letzte Gabe des Poeten: er vermag Gefühle

Digitized by Google

Wort werden zu lassen. Sein ist die lyrische Kraft, die jeder einzelnen Zeile dieses im ganzen noch höchst anfechtbaren Werkes Leben leiht und unantastbaren Wert gibt. Lyrische Kraft — aber wohlgemerkt: eine Lyrik dramatischen Geblüts! Wilhelm Schmidtbonn ist mir gerade deshalb die vielleicht reichste und reinste Hoffnung unsers dramatischen Nachwuchses, weil er die elementare lyrische Dichtergabe niemals braucht wie ein ‚Lyriker' im engen Sinne des Wortes. Er bricht nie aus dem Sprachkreis seiner Personen aus, um sein Gefühl von der stehenden Situation in unmittelbarem Gedicht zu entladen: sein Gefühl gilt ganz allein dem Leben der Person, und ihren Atemzug, das Zittern ihres Bluts, das Beben ihrer Seele fühlbar zu machen, darum allein ringt seine lyrische Kraft. Der Unterschied, auf den ich ziele, wird vielleicht am klarsten, wenn man einen Moment sich die dramatische Verskunst Hofmannsthals und seiner Nachfolger (und wer unter deutschen Versdramatikern des letzten Jahrzehnts wäre nicht in seinem sprachlichen Gefolge?) vergegenwärtigt. Im Hofmannsthalschen Drama ist tatsächlich Lyrik oft wie ein schöner Fremdkörper — wenn nicht gar die ganze dramatische Form nur wie eine Schnur wirkt, an der lyrische Gedichte aufgereiht sind. Ein berauschender Reichtum erlesenster Bilder sucht hier jedes Gefühl bis zum Grund zu schöpfen und eine üppig quellende weiche Wortmusik will uns — über Gestalt und Handlung hinweg — in ihren Bann ziehen. Dies ist die reine (dramaturgisch: unreine) Lyrik. Daneben erscheint Schmidtbonns Sprache karg, sehnig, rauh. Wohl beweist er sein Dichtertum in der Sinnlichkeit seiner Sprache, setzt für alles begrifflich Abgeblaßte das konkrete Beispiel und erzeugt so den ununterbrochenen

Digitized by Google

Strom nachfühlbarer Vorstellungen. Aber eigentliche Bilder, gefühlverstärkende Beispielhäufungen, vertiefende Strudel im Sprachstrom sind selten bei ihm. Seine Bilder bleiben unbelastet hell und schöpfen nur aus dem, was einfachlebenden Menschen nah liegt: Stein und Licht, Regen und Wind, Erde und Gras.

„Ich sag ein Ding
so einfach wie der Baum im Winkel da,
so einfach wie das Himmelsblau, der Sand
mir unterm Schuh, der Riemen um den Rock,
die Augen seh'n es, also ist es da."

Ihr Kleid und ihr Haus, ihr Feld und ihr Wetter, das begrenzt die Metaphorik dieser Menschen: ihre Bilder greifen nie in Erlesenheiten hinaus, die in Wahrheit nur ihrem Dichter offenstehen könnten. So steht nah und dicht ihre Lebensluft um sie — aus ihren Worten herausgesprochen; so leben sie. Und Schmidtbonns Rhythmus geht durch ihre Worte in rauher Kraft wie ein Gebirgsbach durchs Geröll. Jedem unverweichlichten Ohr ist die Musik dieser Verse spürbar, aber es ist nicht das sinnumnebelnde süße Singen Hofmannsthalscher Jambik. Einen ganz eigenen Vers hat sich der Dichter von ‚Mutter Landstraße' mit seinem neuen Drama geschaffen. Der fünffüßige Jambus ist mit höchster Freiheit behandelt; ein vorzeitiges Abbrechen ist so wenig gescheut, wie ein gelegentlicher trochäischer Zwischenklang. Diese Freiheit wirkt nie als Willkür, weil ein tiefes musikalisches Gefühl die Linie des Klanges nie abbrechen läßt. Dabei trifft das Ende der Schmidtbonnschen Jambenzeile sehr häufig mit der inhaltlichen Cäsur nicht zusammen; die Woge des geistig geforderten Inhalts reißt über den nur dumpf fühlbaren metrischen Einschnitt jedesmal hinweg; wie

Digitized by Google

ein Katarakt von Fels zu Fels wirft sich in rhythmischem Dröhnen diese Sprache aus einer Verszeile in die nächste. So entsteht freilich nicht der weich einlullende Zaubergesang Hofmannsthals. Aber es kommt eine Melodie herauf, unruhvoll stoßend und doch taktgebannt: so spüren wir in erregter Stunde in unserm Halse den Blutschlag, so geht unser Atem, wenn wir von verhängnisvoll großem Ding sprechen müssen. Es ist die Melodie des dramatisch erregten Menschen, die Schmidtbonn hier wiedergefunden hat; kein Sang aufs Leben, das singende Leben selbst ist es — das metrische Gebilde scheint nicht wie ein Zwang, den des Dichters schwelgendes Gefühl über die Worte der Gestalten einsetzt, sondern wie die natürliche Steigerung, der nur leicht gehobene Rhythmus einer tieferfühlten Menschensprache. Es ist charakteristisch, wie unmerkbar und leicht diese freie Jambik mit einer gehobenen Prosa wechseln kann; oft ist zwischen den Vers- und den Prosapartien im ‚Graf von Gleichen' nur der Unterschied der Schreibart. Aber dies ist nichts weniger als ein Vorwurf, denn durch das Vers- wie Prosa-Geschriebene geht pochend der gleiche Rhythmus einer harten, schamvoll trotzigen und immer wieder vom anbrausenden Gefühl überwältigten Seele.

„Mich ruft der Wind, bald bläst er frei um mich / von allen Seiten. Gefangner Mann war ich / und bin es bald nicht mehr!"

— — — — — — — — — — — — — — — —

„Oft hing ich am Gitter, oft sang ein Vogel draußen, oft rief ich in die Luft hinaus, was ich im Herzen nicht halten konnte."

Digitized by Google

Die erste Stelle ist als Vers gesetzt, die zweite als Prosa — das ist fast Willkür; aber willkürlos hält beide Gebilde eine Melodie gefangen. Die Melodie, in der des Dichters Einfühlung eine ringende Menschenseele singen hörte und die er nun aus seinen Wortordnungen herausklingen läßt. So ist die Lyrik eines Dramatikers. Diesen pulsenden Vers gefunden zu haben, scheint mir die dramaturgische Tat dieses Stücks, das höchst verheißungsvolle für seinen Dichter.

Jenseits davon ist der ‚Graf von Gleichen' ein wunderschönes schlechtes Stück. Man muß es lieben, denn überall spricht eine Menschenseele ganz unliteratürlich, ganz aus ihrer Natur heraus zu uns: ein Dichter. Wie er im einzelnen Sprachgebild, mit einem stark sinnlichen Sonderzug statt des kahlen Begriffs, stets das treibende Grundgefühl anschwingen zu lassen weiß, so findet er auch im weitern Kreise wieder und wieder wunderschöne szenische Verbildlichungen seelischer Zustände. Von der Zwiesprache des gefangenen Grafen mit den Steinen seines Kerkers bis zum Verkündungsruf der Gräfin in die Messe hinein und bis zum zaghaften Verstummen des Liebeslieds im Munde der singenden Mägde. Aber das Bild des ganzen Vorgangs hat Schmidtbonn nicht mit gleicher Intensität gefaßt. Wollte er in steil balladeskem Stil alles Motivieren der Grundstimmung überlassen und nur Überschwang und Sturz eines nach Leben Überhungerten fühlen machen, so konnte der zweite Akt mit seiner Anspinnung des psychologisch fundierten Kampfes beider Frauen fehlen. (Und die Maßlosigkeit des zwölf Jahre begrabenen Grafen hätte sich dafür weiter und wilder, nicht nur im Begehr nach eben zwei Frauen, zeigen müssen.) War aber wirklich eine psychologische

Digitized by Google

Entwicklung gemeint, so durfte nicht nach dem zweiten Akte ein dritter fehlen, der das eigentliche Scheitern, die Unmöglichkeit des am Ende des zweiten Aktes doch ertrotzten Versuchs zu dreieinigem Eheleben zeigte. Im jetzigen dritten Akt wird diese Unmöglichkeit nur kahl versichert und dann die allzu simple Mordkonsequenz gezogen. So ist zwischen einem balladesken Stimmungswerk und einem psychologischen Schauspiel eine unsichere Mitte gehalten, weil die Phantasie des Dichters das Bild des Vorgangs nicht in einem festen Grad von Wirklichkeitsnähe fixieren, so eine Stileinheit schaffen konnte. Und ebenso ist bei Schmidtbonn das eigentlich dramatische Element, die dialogische Kraft bis jetzt erst im Detail stark und klar. Wenn er die beiden Frauen gegenüberstellt, so ist es wundervoll, wie gleichtief er uns mit beiden fühlen läßt, wie er auf jede von leidenschaftlicher Persönlichkeit und empörtem Pathos geschwellte Rede der Gräfin dem Türkenmädchen eine Antwort gibt ganz aus stillen Naturtiefen heraus, ganz kinderschlicht und unwiderleglich. Aber den Zweiklang dieses ganzen Dramas hat er nicht rein vernommen. War es das Thema: die Unmöglichkeit zu zeigen, daß ein zwölf Jahre Ausgeschiedener den rechten Takt des Lebens wiederfände? War der Tod wirklich (wie es im schönen Vorspiel scheint) des Grafen Partner, der sich sein Recht holt, sich nicht um sein Verfallenes bringen läßt? Dann durfte Frau Notburg nur eine Trägerin des geordneten Lebens sein, in das der Graf nicht zurückfindet, eine wie andre mehr. Jetzt steht sie als die Hauptspielerin einer erotischen Tragödie im Vordergrund groß gegen den Grafen — ja, sie nimmt das Hauptinteresse von seinem Schicksal weg, läßt seinen Pakt mit dem Tod wie bloß

Digitized by Google

rhetorischen Auftakt erscheinen. Es erweist sich, daß für Schmidtbonn im Ergreifen dieser Fabel doch mehr das dramatisch-lyrische Bedürfnis herrschte: die Seele eines in gewisser Art gestimmten Menschen nachfühlend redend zu machen — als die spezifisch dramatisch-dialektische Begier an diesem zufälligen Stoff ein allumfassendes Gefühl von Welt und Weltgesetz zu entfalten. Deshalb läßt den Dichter Schmidtbonn seine starke Sprachkunst gerade an gewissen prononciertesten Stellen des Dramas in Stich; die Momente der Katastrophe, große prinzipielle Entladungen, klingen relativ hohl und uninteressant.

Schmidtbonns wunderschönes Stück ist nicht groß, nicht vollendet, weil sein Gefühl noch ganz am Einzelwesen, am Sonderschicksal haftet, nicht durch das individuelle Leben hindurchgreift „zur ganzen Welt". Nur ein so gerichteter Wille kann einem Stoff alles Zufällige nehmen und ihn durch dramatischen Dialog zu bedeutsamer Einheit führen. Noch mangelt dem Dichter des ‚Grafen von Gleichen' eine größere Weite seines (so intensiven) Gefühls zur letzten Vollendung.

Das erste aber bleibt, daß man ein Dichter sei! Weil er ein Dichter ist, ganz und gar, bleibt Schmidtbonn eine unsrer höchsten Hoffnungen. Und dieses Stück behält seine Stelle auf unserm Wege zum Drama durch seinen Vers. Hofmannsthals große Vorarbeit, sein neues für unsre weiter und feiner, unsicherer und ahnungsvoller gewordenen Sinne abgetöntes Pathos, ist auch für Schmidtbonn nicht verloren. Manch gebrochen schimmerndes Bild, manch fernher hallender Klang zeigt diesen Einfluß. Aber alles ist bei ihm wie vermännlicht, wie aus einer neuen nordischen Natur geboren, wie zur Erde zurück-

Digitized by Google

gekehrt. Man achte einmal, wie ihm die unpersönlichen Konstruktionen — bei Hofmannsthal lediglich Spiegelungen eines angstvoll unsichern Gefühls — zu Trägern eines Pathos von biblischem Klang werden! Das Schicksal steht wohl auch hier fremd und hoch in der Menschenbrust; aber mit stolzer Haltung wird ihm begegnet, wie ein Gleichgewachsener wird der fremde Gott gegrüßt. — Dies ist der menschliche Wert Schmidtbonnscher Dichtung. Und ihr dramaturgischer Niederschlag ist, daß in den freibrausenden Jambenrhythmen des ‚Grafen von Gleichen' zum ersten Mal nach Hofmannsthal eine ganz selbständige neue Verssprache in Deutschlands dramatischem Nachwuchs zutage getreten ist.

*

Nicht in gleichem Grade selbständig, aber ungemein stark und fesselnd ist der Vers eines jungen Wiener Dichters, in dessen Erstlingswerk ebenfalls stark dramatische Kräfte noch unter einer Oberschicht flutender Lyrik arbeiten. Johannes Raff scheint nicht so sicher, rein und stark wie Schmidtbonn, aber in seiner schwülen, üppig gewaltsamen, oft bedenklichen Art steckt doch ein seltsames, hoffnungweckendes Talent.

Raff schreibt eine Liebestragödie. —

Es wird sich nicht bestreiten lassen, daß unsre Zeit im großen ganzen erotischer Pathetik nicht günstig ist. Der Gründe für diese Tatsache sind mancherlei, aber der gewichtigste von allen liegt zweifellos in der Steigerung des modernen Bewußtseins, in dem wachsenden Achtsamsein auf die ebenso unvernünftigen als unwiderstehlichen Naturkräfte in uns und in dem gleicherweise steigenden Mißtrauen der bessern Menschen gegen die Echtheit und

Digitized by Google

Ehrlichkeit aller geistig-phantastischen Benennungen für naturnotwendige Dinge. Das stark geschwächte Selbstbewußtsein des heutigen Menschen läßt ihn in jedem begeisterten Aufschwung die höhnische „List der Idee" wittern und jedes starke Wort erscheint ihm als eine mehr oder weniger bewußte Lüge. Dieser Geist des Zweifels und der Verzweiflung ist, wie billig, fast am stärksten zu Worte gekommen dort, wo die zugrunde liegenden Naturkräfte am tiefsten, die ideologischen Überbauten am höchsten reichen: auf erotischem Gebiet. Die Skeptiker haben hier das Wort — die Skeptiker und die Materialisten. Was im Punkte ‚Liebe' heute auf dramatischem Gebiet dargestellt wird, ist in zwei verschiedenen Tonarten eigentlich immer dasselbe: die Übermacht des Elementaren, der Triumph des ganz eindeutigen Naturtriebs. Je nach der Art des Temperaments tritt dies Thema zutage: als die rein sexuelle Tragödie; von ‚Salome' und ‚Erdgeist' abwärts uns heute bis zum Überdruß in Hunderten von Exemplaren bekannt. Oder als erotische Komödie, Aufdeckung des höchst gemeinen Grundtriebs unter den Phrasen der bürgerlichen Konvention; von den auf die Dauer weniger unerträglichen Versuchen dieser Art will ich neben den bekannten Bühnenwerken von Wied, Shaw, Courteline usw. nur die erfrischend freche, aber gar nicht herzlose, ein wenig magre, im gegebnen aber drastisch kräftige Berliner Komödie ‚Liebe' von Paul Apel erwähnen.

Der Mut zur erotischen Tragödie aber, der doch einmal unter Dichterjünglingen das selbstverständlichste Ding von der Welt war, scheint dieser Generation abhanden gekommen. Jenes ehrfürchtige Gefühl, dem das

Digitized by Google

Liebesleben eines Menschen mit seiner höchsten geistigen Existenz unmittelbar zusammenfällt, jener Glaube an wirklich vorhandene Zusammenhänge zwischen körperlichstem Zwang und geistigster Wahl — dies Gefühl und dieser Glaube, der allein den Aufstieg vom bloß Sexuellen zum Erotischen bedeutet, scheint unsern jüngern Dramatikern ganz verloren. Während wir junge Künstler auf dem Gebiet der Epik haben, die sich mit Ernst und Andacht um die Gestaltung des erotischen Problems bemühen, ist mir unter den ziemlich zahlreichen dramatischen Erstlingswerken von einigem Belang, die mir das letzte Jahrfünft in die Hände brachte, zwar übergenug sexuelle Dramatik und erotische Karikatur, aber nie eine Liebestragödie begegnet — wenigstens keine, die Talent verriet, das heißt: die ohne Sentimentalität, klar und fest eine eigene Anschauung zu geben strebte. So ist es schon fast ein Ereignis, wenn ein neues Drama sich mit Untertitel ‚Hohe Liebe' nennt und gleichzeitig als Trauerspiel bezeichnet wird — ein neues Drama, das nicht die verworrene Sentimentalität eines rückständigen Geistes bringt, der gedankenlos noch die Konvention von vorgestern nachschwätzt, ein neues Drama, dessen Dichter sein Pathos mit allen Waffen des modernen Bewußtseins erobert hat und verteidigen kann.

Dies trifft zu für Johann Raffs Gedicht ‚Der letzte Streich der Königin von Navarra'. Eine höchstgespannte Liebe, die über alles sinnliche Leben und Sterben hinaus nach der ewigen Seligkeit einer innigsten, letzte Einsamkeiten sprengenden Vereinigung greift, eine solche Liebe ist in der Tat das Thema des Raffschen Dramas. Aber sie ist keineswegs mit der

Digitized by Google

blinden Begeisterung eines schwärmenden Jünglings verherrlicht. Ein in aller Ergriffenheit sehr wacher und wägender Geist spricht von der Bedingtheit und der Möglichkeit solcher Liebe. Der hohen Liebe des Grafen Foix und seiner Gattin Simone ist nicht nur in dem Narrenhof der Königin von Navarra die üppig blühende Welt der Frivolität entgegengestellt. Diese Welt, die aus der geschlechtlichen Polarität des Lebens statt eines letzten, Erlösung verheißenden Mysteriums ein alle Zeit bereites, höchst ergötzliches Gesellschaftsspiel gewann, diese Welt trägt sogar bei ihrem Angriff auf die hohe Liebe der beiden andern den Sieg davon. Raff ist in seiner Erotik nichts weniger als ein blindwütiger Idealist, ein vertrauensseliger Mann der großen Worte. Er kennt sehr wohl den schweren, dunklen Boden, auf dem sein Idol gebaut ist, den Boden voll unberechenbarer, gefährlich explosiver Kräfte. Nur daß ihn sein Wissen doch nicht zum Skeptiker macht, daß ihm die Erkenntnis: „All diese Höhe ist nur Menschentraum" nicht die tiefere Erkenntnis verdeckt, daß der beständige Trieb der Menschen so zu träumen, eine Kraft bedeutet, die an Würde und Realität dem sexuellen Grundtrieb keineswegs nachsteht. In die Niederlage des Grafen Heinrich und seiner hohen Liebe ruft der Dichter sein mächtiges „Und doch!" hinein. Nicht nur, daß sich in seinem Drama die Welt der Frivolität im Siege verblutet: die Werkzeuge, die Margarethe für das Spiel mit jener Liebe gewählt hat, ihr Günstling De la Haye, der Simone und jene Gräfin, die Heinrich verführen sollte, wachsen in der Begegnung mit diesen größern Menschen in ihrem leidenschaftlichen Anteil weit über den Plan der Meisterin hinaus. Sie suchen und finden

Digitized by Google

in dem Brand, den sie entzündet, selbst den Tod und lassen die alte Königin halb wahnsinnig und völlig zerbrochen zurück. Sie, die alle Triebe zu einem Spielzeug für ihre überlegene Intelligenz zu machen gewohnt war, sieht sich am Ende von Gewalten überrannt und vernichtet, die denn doch einem höhern Sinn geweiht scheinen, als dem, ein unterhaltendes Gesellschaftsspiel zu sein. Und wie sich so der Sieg der Königin in eine Niederlage wandelt — so wird der Zusammenbruch der Liebenden zum Triumph. Sterbend findet Simone die Ganzheit, Größe und Reinheit ihrer Empfindung wieder und gibt scheidend mit der Seligkeit ihrer suchenden Sehnsucht dem überlebenden Heinrich eine neue unverlierbare, unbesiegbare Kraft.

„Zerflogen ist, was war,
Und alle Häßlichkeit ist abgetan!
Was einzig lebt und ist, ist unser Tod,
und unsre Sehnsucht, Heinrich, unsre Liebe."

Es ist nicht der ungebrochene Ansturm eines selbstsichern Gefühls, aus dem dieser Triumph der Liebe quillt; auf langen Leidenswegen des Bewußtseins ist er erwandert. Die Kunst des Dichters Raff spiegelt diesen inhaltlichen Vorgang deutlich genug. Nicht jenes Genie haben wir vor uns, das in naiver Leidenschaft Leben ergreift und reiner geformt zurückgibt, wohl aber alle Zeichen jenes Talents, das zwar jede unmittelbare Erfahrung in Reflexion auflöst, dieser Reflexion aber durch die höchst konzentrierte Sinnlichkeit des Ausdrucks fast wieder die Wirkung und Farbe des Lebens gibt. Raffs Kunst steht trotz ihrer bewußten Annäherung an Kleistsche Leidenschaft dem bloß reflektierten Leben Hebbelscher Poesie näher. Eine Überfülle von Bewußt-

Digitized by Google

heiten belädt seinen Dialog, läßt die Reden seiner Menschen zuweilen allzu geistreich und breit hinströmen und verzögert das dramatische Tempo. Aber unter all diesem Wissen und Sprechen glüht das Feuer einer tiefen unsagbaren Leidenschaft und löst in jedem entscheidenden Moment das schwere Metall des Raffschen Dialogs zu flammenden Flüssen. Wortabwicklungen von Kleistscher Prägnanz und Fülle rollen dahin, Charaktere voll leidenschaftlicher Härte und tiefster lebenhaltigster Eigenart (die Königin und ihr Günstling De la Haye verdienen hier vor den Helden den Rang) entstehen — und aus zu langen, zuweilen noch hofmannsthalgezeugten Reden reißen sich immer wieder dramatische Situationen voll theatralischer Spannkraft und Wortfügungen von eigenstem Reiz empor. Die Sprache dieses Dichters (im Trieb nach Lebendigkeit noch nicht immer vor prosaischen Entgleisungen sicher) erreicht häufig eine berauschend innige Kraft, eine süße, tief ins Herz schmeichelnde Schlichtheit. Eine innere Schlichtheit, die fern von aller dilettantischen Simpelei auf dem Boden einer vollendeten Verskunst erwächst, einer Verskunst, die oft die üblichen Jambenzeilen zu Reimen und Strophen bindet und schließlich — eine wohl beispiellose Kühnheit! — den Dialog gar in Sonettenform aushallen zu lassen wagt.

Nicht in gleichem Grade reif wie der Verskünstler scheint mir der Theatraliker dieses Trauerspiels, obschon auch seine Kraft in einigen Szenen unwiderleglich erhärtet ist. Der ganze Bau des Stücks ist zu breit. Seine Dreiteilung: die Vorbereitung des Hoffestes, das Fest, die Nachwirkung des Festes, scheint klar gegeben. Raff greift den Mittelakt stark und sicher heraus, verteilt

Digitized by Google

aber Exposition und Ausklang auf je zwei Akte, denen viel weniger der Vorgang als jene vorher beklagte Reflexionslyrik der Redenden Fülle gibt. Mir scheint es dramaturgisch möglich, durch Kürzungen je zwei dieser Akte als Teile eines einzigen Akts einzuschmelzen, also Raffs fünfaktiges Trauerspiel zu einem Dreiakter (wenn auch vielleicht mit fünf Szenenbildern!) umzuwandeln. In dieser gestrafften Form müßte Raffs Liebestragödie einen Theatererfolg erringen können, der dem großen Eindruck des Buches nicht nachstünde*). In jedem Falle haben wir unter unserm „dramatischen Nachwuchs" eine Hoffnung mehr.

*) Man hat inzwischen dies Drama unbearbeitet und demgemäß mit dem lebhaftesten Mißerfolg gespielt.

Digitized by Google

Friedrich-Freksa tritt aus der Schar des dramatischen Nachwuchses hervor. Er hat die starken Wurzeln seiner Kraft in der mittlern Schicht dramatischer Fruchterde. Seine ursprünglichste Lust kommt aus jenem Gebiet, wo der Dramatiker der Nachbar des Epikers, des Romanziers ist; er ist Fabulist und was ihn zuerst und vor allem reizt und lockt, ist: absonderliche Menschen vorzuführen, krausen Schicksalsverschlingungen nachzugehen. Diese Art von Begabung ist bei romanischen Völkern viel häufiger als bei uns Deutschen; hier treibt viel eher die Gefühlsleidenschaft lyrischer Weltergründung oder die geistige Leidenschaft dialektischer Weltbezwingung zur Kunst, als die Lust genießerischer Weltbetrachtung. Bei den allergrößten Begabungen, die das germanische Drama kennt, bei Shakespeare, Goethe, Büchner und annähernd auch bei Kleist, ist zwar diese Lust und Kraft zur Gestaltenfülle der buntverworrenen Welt auch vollkommen — so vollkommen, wie jede der dramatischen Grundkräfte — entwickelt; aber als die dominierende Kraft, als der vor jedem andern wirksame Antrieb ist diese Fabulistenfreude sonst nur bei Bühnendichtern französischer oder italienischer Kultur bekannt. Wo in Deutschland das sinnliche Entzücken an der Gestalt, die Freude am seltsamen Stoff, die Lust an vielverschlungener Erfindung einen Mann zum Theater führen, da ist zumeist seine sinnliche Kultur so gering, seine Geschmacksrichtung so roh, daß wir nichts erhalten als das ordinär-effektvolle Theaterstück, die Erzeugnisse der Macherschaft, die dann meistens noch ein schlechtes deutsches Gewissen

Digitized by Google

durch falsche Lyrik und erlogenen Tiefsinn unerträglich macht. So wars von Müllner und Raupach bis zu Sudermann und Philippi: zu seelischen Werten und geistigen Tiefen führt einen Deutschen der Weg über die Ekstasen des Innern, aber fast nie über die Lust der äußern Anschauung. Weil wir (trotz Goethe) noch immer nicht entfernt die Sinnenkultur romanischer Menschen haben. Der deutsche Bühnendichter also, der von der Lust zu der Sinnenwelt ausgeht und doch etwas produziert, was Kulturmenschen angeht, hat einen Seltenheitswert.

Dieser Wert kommt zunächst dem Bühnendichter Friedrich-Freksa zu, der Lust am merkwürdigen Spiel seltsamer Gestalten hat wie irgend ein Franzos und der dabei genug sinnliche Kultur und bewegliche Intelligenz besitzt, um ein höheres Ziel zu stecken und zu erreichen, als Zuschauernerven durch eine effektvolle geballte Masse rohen Stoffs erzittern zu machen. — Nicht zufällig spielt alles, was er bis heute geschaffen hat, auf romanischem Boden, unter Italienern oder Franzosen. Mit epigrammatischer Deutlichkeit spiegelt sich Freksas dramatisches Naturell sofort im Erstlingswerk. Seine ‚Ninon de l'Enclos' ist „ein Spiel aus dem Barock". Die Lust am Leben und Weben der Menschen in französischer Hochkultur hat den Dichter zur Arbeit geführt — das bezeugt schon der Titel. Und psychologisches Interesse hat dann zum theatralischen Mittelpunkte dieser bunten Welt die so merkwürdige Ninon und ihre seltsam verhängnisvolle Begegnung mit dem eigenen Sohne ersehen. Freksa war viel zu geschmackvoll, um diese Geschichte zu einem krassen Nervenrüttler auszunutzen und intelligent genug, im Wesen der beiden Eltern der Katastrophe des Sohnes innerlich zwingende

Digitized by Google

Ursachen zu erfinden. So entstand dies Stück mit allem Reiz eines geistvollen farbenprächtigen Kulturbildes, mit allen Qualitäten einer vornehm erfundenen, klug gebauten Handlung — und mit dem unleugbaren Mangel an szenischer Schlagkraft und dramatischer Wortgewalt. Denn so fein und echt die Worte dieser Menschen im einzelnen nachempfunden, so rein die Lebensursachen und der Lebenswille dieses Sohnes zur tragischen Antithese ausgeschliffen sind: spürbar bleibt, daß kein elementares Gefühl, keine leidenschaftliche Weltauffassung im Anfang dieses Werkes stand. Ein gebildeter Geschmack rief Gefühl und Geist erst herbei, um ein rein sensualistisch inspiriertes Werk zu schmücken und Freksa hat Gefühl und Geist genug, um die Oberschicht seiner Dialoge damit zu durchwärmen; aber die großen Explosionsmomente lassen uns die Dünne dieser Schicht, das Sekundäre dieser lyrischen und dialektischen Bestandteile empfinden. Dann kommt (wie für alle im Grunde unlyrischen Schriftsteller) die Gefahr, sentimentalisch-banal zu wirken — das Wort, so schmiegsam im Gefecht des Witzes, weigert sich spröde dem Naturlaut, verklingt dürftig und matt und der Schauer des Tragischen hat uns mehr mit flüchtigem Vorbeiflug gestreift, als mit ruhender Macht überschattet.

Auf dieses alles in allem doch überaus interessante Erstlingswerk ist dann eine Komödie gefolgt, die die positiven Seiten des Freksaschen Talents noch kräftiger heraushob. ‚Das Königreich Epirus' ist das Hirngespinst des Giacomo Brenzoni und zu seinem Eroberer lügt sich dieser Don Quixote des verfallenden Venedig den biedern pommerschen Junker von Dewitz um. Die verwirrende Macht, mit der die Lüge aus dem

Digitized by Google

Gehirn dieses Italieners in den engen Verstand des braven Junkers greift und die reale Welt so weit wandelt, daß eine höchst wirkliche Katastrophe die erlogenen Eroberer zu ereilen droht — das war Freksas Thema. Er hat es nicht eigentlich mit Humor behandelt; denn Humor ist Schöpfung des Gemüts und kann nur dem Weltbild eines lyrischen Elementargenies die geheimnisvoll lächelnde Färbung geben. Aber Freksas Witz hat sich in jedem Sinne dieses weiten Wortes an diesem Stoff glänzend entfaltet. Er kennt alle Requisiten der lateinischen Komödie und weiß sie mit viel Geschmack im Stil seines Stoffes zu formen und mit viel Geschick im Dienst seiner Handlung zu brauchen: der gaunerische Wirt, der polternd biedere und der schleichend glatte Bediente kommen ebenso sicher und amüsierlich frisch heraus wie der Senator Carlo Brenzoni mit seiner läppisch ernsthaften Brutuspose und der ganzen geflickten Trödelherrlichkeit seines verschimmelnden Palastes. Der alte Harlekin- und Pantalon-Witz, aber mit Grazie und Kraft neumodisch psychologisiert. In größerem Sinne entfaltet sich dann Freksas Witz in der Führung seines Dialogs; was im Trauerspiel ‚Ninon' schöne, aber oft bedenklich hemmende Zutat war, wird hier gutes Mittel zum Zweck: die Kunst, mit fast französischer Schlagfertigkeit Konversation zu führen, Wort witzvoll auf Wort zu setzen, Replik blitzend an Replik zu zünden, diese Kunst gibt der Komödie lustige und feste Bewegung. In besten Augenblicken wird man an das Deutsch Lessingscher Bühnendialoge erinnert. — Und schließlich hat Freksas Intellekt auch den tiefern Witz seiner Fabel sehr wohl begriffen. Das Ineinanderdringen von subjektiver und objektiver Welt, von Traum und Ereignis weist ja in

Digitized by Google

Wahrheit den Weg zu dem drängendsten Problem unsrer Existenz, zur Grundfrage aller Philosophen: Was ist Wirklichkeit? Und diesen dunklen Unterton des tollen Scherzens weiß Freksa hier und da heraufklingen zu lassen, wenn er den phantastisch tollen Worten seines adligen Selbstbetrügers einen menschlich weiten, schweren Klang beimischt. So entsteht ein ergötzliches, keineswegs der feinern Werte bares Lustspiel. Die Kunst, absonderliche Menschenkinder auf krausen Wegen wandeln zu lassen, triumphiert und nur zuweilen, wenn wir uns einen Scherz minder pointiert und herzhafter, gütiger, blühender, einen Ernst minder klug abgeschliffen und wilder, dunkler, gefährlicher wünschten, werden wir erinnert, wo die Schwächen dieser geschmackvollen, geistreichen und erstaunlich sicheren Dramatik liegen.

Nun erscheint ein neuer Band Freksas, der als erster Teil eines noch größer geplanten Zyklus drei Einakter vereinigt unter dem Titel: ‚Die Fackel des Eros'. Die Dramen dieses Bandes bedeuten zweifellos eine Entwicklung des Freksaschen Talents, obschon sie entschieden anfechtbarer sind als die Komödie. Der Dichter hat seine Schranken erkannt und sucht sie zu sprengen; er wagt sich aus seinem sichern Gebiet — er strauchelt deshalb öfter, aber er will weiter. Das äußere Zeichen dessen ist: Friedrich-Freksa sucht seinen Vers. Seine präzise, kräftige, ein wenig nüchterne Prosa war die natürliche Sprache eines beschaulich phantasierenden Kopfes, der die seltsamen Erscheinungen zu reizvollem, wohl auch nachdenklichem Spiel durcheinanderwob. Nun langt sein Geist zu jenen größern Tiefen herab, wo die Mütter aller Erscheinungen wohnen, wo man das unbegreifliche Gesetz aller Bewegung fühlt. Von dieser

Digitized by Google

Welt kann man nicht sagen, nur singen — man kann nur den Rhythmus ihres Seins spüren und spürbar machen, wenn man Worte in ihm schwingen, aus seinem Klang neuen ungeahnten Sinn gewinnen läßt. Man muß Lyriker werden. — Deshalb sucht Friedrich-Freksa seinen Vers.

Wie ich es fühle, hat er ihn noch nicht gefunden. Denn die metrischen Gebilde dieses Bandes zeigen zwar (mit wenigen Ausnahmen) nicht irgend eines fremden Dichters Gepräge; aber auch das Friedrich-Freksasche noch nicht. Sie haben noch gar kein persönliches Gepräge: sie sind korrekt und glatt und oft von ganz prosaisch breiter Deutlichkeit; zuweilen sind sehr wohlgestalte, breit ausgeführte Bilder in den allzu logisch-grammatischen Ablauf der Konstruktionen eingesetzt — aber eingesetzt wie kalte, fremde Edelsteine, mit einem Willen zur Gefühlsverstärkung, einer Art poetischen Pflichtgefühls. Bilder sind nicht das natürliche Lebenselement dieser Sprache, nicht die Fackeln, die, eine an der andern entzündet, das Lichtband eines Gedichtes in den Raum werfen, mit ihrem schwankenden Schein alle Dinge vieldeutig neumalend. Und ebenso ist der Rhythmus nicht die natürliche Bewegung dieser Sprache, nicht der Atemgang einer Seele, die sich in Musik freisprechen will. Es ist ein konventioneller Taktgang, dem mit ernüchternd spürbarem Kraftaufwand die arhythmisch konzipierten Sätze eingeordnet sind und der so nur eine gewisse steife Feierlichkeit allgemeinster Natur bewirkt. Nicht Bild noch Klang scheint vom individuellen Bedürfnis, vom Ringen um den einzigmöglichen Ausdruck einer einzigartigen Persönlichkeit gezeugt. Es ist eine geschmückte und metrische Prosa. Aber während Freksas freie Prosa

Digitized by Google

in ihrer kräftigen Klugheit und abgeschliffenen Gelenkigkeit Physiognomie bewahrte, wirkt hier der Verszwang partienweis ganz nivellierend. Und da Eigenartiges von dem Wesen des Eros nur der aussprechen kann, der eigenartig spricht, da der ewig feststehende Inhalt nur durch die Tonart des Sprechenden eine neue Tönung erhalten kann, so scheint mir auch das gedanklich-programmatische, das metaphysisch Errungene des Vorspiels, der ‚Missa nigra', nicht eben originell. Der Schöpfergeist, der, sich selbst erträumend, die Welt erschafft und dann, in Milliarden Formen gelöst, als Eros aus allen Grenzen der Erscheinung in seine göttliche Einheit zurückstrebt — das ist die ziemlich herkömmliche Kosmogenie der Mystiker und sie gewinnt in den trockenen Versen der Freksaschen Geisterstimmen kaum ein neues Gesicht. Aber dann kommt wieder die eigentliche Kraft Freksas: die räumlich bauende, sinnlich malende Phantasie ins Spiel. Wie der lyrischen Begabung die Musik, so ist der epischen die Malerei verschwistert. Und wenn das Reich der Klänge sich dem Dichter Freksa bis jetzt noch verschließt, so hat er dafür epische Erfindungen von großer Eindringlichkeit zu bieten. Hier ersteht ihm das Bild des Erostempel, dessen Säulen, riesige Priape, in Lotosblumenkelche hinaufragen. Und zwischen zwei Säulen spinnen sich schemenhaft hin die Wände eines Pariser Caféhauses; in dem brodelt der ganze Schmutz korrumpierter Geschlechtlichkeit. Und nur der Dichter, der inmitten dieser kreisenden Geilheit steht, sieht, daß es doch des Eros Tempel ist, in dem er und sie alle atmen und als er in einer Dirne den Hauch ursprünglicher unbestochener Zuneigung weckt — da verweht diese schmutzige Scheinwelt wieder. Und die

Digitized by Google

Tempelsäulen heben sich hoch um des Gottes Altar. — In dieser Bildvision steckt mehr an künstlerischem (und geistigem!) Neuwert als in allen Worten, die sie umkleiden.

Auch das zweite Stück des Zyklus ‚Der Tod des Prinzen Karneval' hat seine Hauptvorzüge der sinnlich-malerischen Phantasie des Dichters zu danken. Ein höchstdifferenzierter koloristischer Geschmack (der übrigens schon im Szenarium der ‚Ninon' vielfach zu spüren war) läßt Kostüme von sorgfältig abgewogenen Farben sich auf bordeauxrotem Hintergrunde bewegen; in ausdrucksvollen Gruppen und höchst dekorativen Stellungen werden sie zu Zeiten angehalten — lange Strecken des Aktes wären als Pantomime kaum minder wirksam. Und die meines Erachtens glücklichste Figur des Stücks, der melancholisch-philosophische Trunkenbold Pantalone, hat seinen grotesk-pathetischen Höhepunkt in einer eminent malerisch erfundenen Geste: mit seiner Weinflasche erschlägt er den eigenen Schatten und der rote Saft erscheint als das ausströmende Blut des schwarzen Gespensts, das so zudringlich Pantalones Einsamkeit störte. Die tragische Partie dieses Karnevals scheint mir nicht in gleichem Maße gelungen. Denn Freksas (hier wieder frei prosaische) Sprache ist wohl schnell bewegt und, je nach dem, lustig witzelnd oder eindringlich scharf — aber da sie den lyrischen Zauber nicht hat, so gibt sie nicht den besinnungslosen taumelnden Karnevalsrausch in unser Blut, in dessen Stimmung uns jedes heißwilde Geschehen natürlich und einwandfrei erschiene. Wir bleiben nüchtern genug, um in der Haupthandlung eine äußere Unmöglichkeit als unüberwindbar zu empfinden: Die Dogaressa Morosini gibt sich unerkannt

Digitized by Google

(!) dem eignen Sohne hin, um ihn erste Liebe nicht am Gemeinen kosten zu lassen. Dieser Sohn, den schon seit langem eine mehr als kindliche Leidenschaft für die Mutter verfolgt, erkennt weder an Haltung, noch an Bewegung, noch an Stimme die Partnerin, nur weil eine schwarze Maske die Gesichtszüge deckt!? Freksas einstimmende Wortkunst ist zu schwach, um über einen Wahrscheinlichkeitsbruch von solcher Evidenz glatt fortzureißen. Auch der Ausgang der Fabel leuchtet mir nicht ein: Der Sohn enttäuscht die Mutter durch mangelndes Vertrauen: diese hat einen mit Verrat drohenden Abbée erstochen und wird gestellt, er schließt sich der Forderung der Menge, daß sie die Maske ablegen solle, an. Nun erkennt er sie und sie verwirft ihn: Beide sind vernichtet. Was will das? Hat die Dogaressa für Freksa recht gehandelt, dann ist der üble Ausgang ästhetisch unsinnig, ein dummer Zufall. Oder hat sie auch in des Dichters Augen gegen ein Naturgesetz gefrevelt, so muß die Katastrophe doch irgendwie unmittelbar mit ihrer Tat verknüpft sein. Aber den Zusammenhang zwischen der Tat der Mutter und der später zutage tretenden Charakterschwächlichkeit des Sohnes vermag ich nicht zu erkennen. Vielleicht hat Freksa ihn gesehen, gestaltend aufgewiesen sicher nicht. So versagt der überaus straff und theatralisch geschickt gefügte Akt doch gerade an den zwei dramatischen Hauptpunkten. Was wahrscheinlich für die Bühne bleiben wird, ist (abgesehen von den künstlerisch-reinen grotesken Bestandteilen) mehr äußerlicher Stoffeffekt, Theatralisches.

Ähnlich steht es mit dem (wiederum in Versen der vorher geschilderten Art verfaßten) dritten Akt des Bandes: ‚Der Traum des Tiberius'. Eine höchst packend

Digitized by Google

konzentrierte Handlung, eine Reihe scharf und witzig gesehener Gestalten, ein paar prachtvoll erschaute bildhafte Situationen. Aber die letzten Zusammenhänge, die innere Verknüpftheit dieser Vorgänge — das will sich mir nicht auftun. Warum muß dieser Cäsar den so ersehnten Sohn beim ersten Zusammentreffen vernichten? Doch wohl nicht nur, weil seine Sklaven es so ungeschickt arrangiert haben? Wie liegt das Verhängnis in seinem Wesen beschlossen? Freksa hat sicherlich eine Antwort auf diese Frage zu geben geglaubt; wie er in diesen Einaktern ja überhaupt mit der lyrischen Vertiefung zugleich die dialektische, weltanschauliche Erhöhung seiner Dramatik anstrebt. Aber mir hat er die Antwort nicht wahrnehmbar gemacht; den tragischen Schauer, den nur das Gefühl des Unentrinnbaren, furchtbar Notwendigen ausströmt, empfinde ich deshalb nicht. Nur der starkgeformte Ausdruck eines trüben Zufalles packt meine Nerven — eine durch sehr delikate Details veredelte, sichere Theatralik.

Friedrich-Freksas Gebiet bleibt die Fabulistik; der Teil der dramatischen Potenz, der da die realistische Illusion ermöglicht. Im vollendeten Drama dient diese Gabe nur, der belebenden Gefühlsmacht mit der Gestaltentsetzung die aufnehmende Form zu bieten, der letzte Wahrheit verbürgenden Welterkenntnis mit der schön erfundenen Handlung das Symbol zu reichen. Bei Freksa ist das Menschen-Finden und -Führen vorläufig noch die hauptsächliche, zum Teil sogar die alleinige Leistung. Sein Bemühen, die Nachbarreiche hinzuzuerobern, ist diesmal noch nicht geglückt. Trotzdem wird es von der Ausdauer und dem Erfolg dieser Mühe abhängen, ob wir an ihm einen Dramatiker großen Stils

Digitized by Google

haben werden. Im schlimmeren Falle (aber der wäre so schlimm auch noch nicht!) erhalten wir gewiß noch in ihm einen Theaterdichter von Erfindungsgabe und szenischem Geschick — und von soviel Geschmack und Geist, daß er für Kulturmenschen genießbar bleibt. Und selbst das wäre in Deutschland eine seltene und schätzbare Sache. Einstweilen wollen wir aber noch auf mehr hoffen!

Digitized by Google

DER DRAMATISCHE ANTEIL

Der Lyriker, wie der Phantast, der zum Dramatiker werden soll, muß ein „Philosoph" sein. Beileibe nicht im Sinne der „Professorenphilosophie der Philosophieprofessoren"; auch nicht so, daß er ein fertiges, allerledigendes Begriffssystem im Kopfe trüge. Aber zunächst doch wohl im guten, alten Sinne des Wortes: ein Philosoph — einer der „sich zu fassen weiß", einer, der, was ihm auch begegnen mag, nicht im blinden Affekt aufgeht, ganz vom großen Gefühl hingenommen, ein Parteigänger — sondern einer, der bei aller Wärme der Empfindung den Blick offen behält für das Gewebe von Ursachen und Folgen, der in jeder Katastrophe noch mit Anteil und Einsicht dem Spiel von Kräften und Gegenkräften zuschaut, der, mit einem Worte, zu aller sinnlichen Kraft der Einfühlung auch geistige Leidenschaft besitzt, der die Wollust des Begreifens kennt. In dieser Gemütsdisposition liegt dann wohl auch der Keim zum „Philosophieren" im wissenschaftlichen Sinne: der Trieb, die Welt der Erscheinungen in Begriffen zu ordnen und zu formen. Aber wie weit der Dichter auf diesem Wege kommt, das entscheidet gar nichts. Wessen er bedarf — um der dramatischen Form willen, die eine Mehrzahl gegeneinander gerichteter Kräfte lebendig entfalten soll — das ist nur jener erste kontemplative Seelengrund, die Fähigkeit, auch im wildesten Aufruhr der Gefühle nach zwei Seiten blicken zu können, das ist etwas von der großen, bauenden, erhaltenden sozialen Tugend: von der Leidenschaft der Gerechtigkeit.

Digitized by Google

Leo Greiner, an dessen jüngstem dramatischen Gedicht nichts stärker hervortritt als diese spezifisch dramatische Tugend, diese leidenschaftliche Gerechtigkeit, diese Wollust am gleichgemessenen Zweiklang, Leo Greiner ist doch seiner dichterischen Herkunft nach ein Lyriker: Verse seines ‚Tagebuch' zählen zu den schönsten Gedichten, die in den letzten Jahren deutsche Sprache hervorgebracht hat. Auch ist Greiner (soviel mag von seiner Biographie zur Sache gehören) seiner Zeit unter den ‚Elf Scharfrichtern' gewesen, schauspielernd, vagierend inmitten dieser vorläufig letzten starken Blüte deutscher Bohême. Ein Bohémien, der die sozialen, vergleichenden, rechtschaffenden Normen verschwört, um ganz dem Ruf des Bluts und der Stunde zu leben; ein Lyriker, gewohnt, jedem Gefühl sich hinzugeben, bis in jene letzte Tiefe, wo es aus Worten Musik löst: das ist Greiners Herkunft. Wenn er nun über den ‚Liebeskönig', dessen dramatische Linienführung sich noch häufig im Sturm lyrischer Gefühlsergüsse, phantastischer Fabulistik verwirrte, zu einem Werk hinfand, das in seiner dialektischen Härte, seiner starren Gerechtigkeit fast kalt, fast blutarm wirkt: so wird kein Billiger von einem Mangel ursprünglicher Gefühlskraft sprechen dürfen; man wird vielmehr die Energie einer hartklaren Selbsterziehung bewundern und den Fortschritt zur eigentlich dramatischen Form begrüßen müssen.

Die Kämpfer seines neuen Dramas hat Greiner beide mit eherner Notwendigkeit gepanzert, mit schneidendstem Naturrecht bewehrt. Gleich sind Waffen und Kraft — unvermeidlich beiden Kämpfern das Verderben. Wie eine Lawine, groß, mitleidlos, unaufhaltbar soll vor uns niedergehen ‚Herzog Boccaneras Ende'.

Digitized by Google

Der alte Herzog von Genua tut seine Tat aus dem tiefsten aller Menschentriebe heraus: er will nicht sterben, nicht vergehen. Wie der geringe Mann um sein bißchen Leiblichkeit zittert und sich getröstet „in seinen Kindern fortzuleben", so will er, der Größere, nicht als Geist, als Kraft spurlos verlöschen und will sich in freier Wahl einen Erben erschaffen, einen, der ganz sein Werk sei, ganz beladen und erfüllt von seinem Leben, Sinnen und Sein. Und Herzog Boccanera liebt den jungen Adorno und zieht ihn zu sich, hebt ihn empor. Aber in Adorno ist das Recht und die Notwendigkeit jedes eigenen freigeborenen Lebens: er blüht auf mit herrlichen natürlichen Gaben, erringt Neigung der Herzogstochter, Gunst der Edlen, Liebe des Volkes — er scheint schon auf dieser selbsterworbenen Basis jetzt aussichtsvollster Erbe, ja Rivale des Herzogs. Das will Boccanera nicht dulden. Er liebt diesen Jüngling, aber als ein Tyrann: er will ihn als sein, nur sein Geschöpf. Und skrupellos wie ein Tyrann beschließt er, seine stolze Existenz zu verderben, um ihn noch einmal ganz von neuem aufbauen zu können, mit seinen Händen. Er schickt den bisher immer siegreichen Adorno in einen neuen Krieg; aber er sendet ihm einen andern Feldherrn des eigenen Heeres in den Rücken, der ihn vernichtet. Geschlagen kehrt Adorno zurück — und nun will Boccanera den also gestürzten, den gehaßten und geliebten Erben als ein Kind seiner Gnade neu erheben. Aber er bedenkt nach Tyrannenart nicht die verletzliche Menschenwürde in des andern Brust. Adorno kann dies Spiel mit seinem Leben nicht dulden. Er hat Anspruch, ein Eigener zu sein und den Rachedurst um seine Freiheit nährt er als Genueser noch mit dem Groll um all die Menschenleben,

Digitized by Google

die in jener unglücklichen Schlacht der Tyrann seiner großen Laune opfern ließ. Er kommt als Rächer. Und nun stoßen die beiden zusammen, von feindlichen Willenskräften bis zum Rande geladenes Gewölk — der vernichtende Blitz springt auf. Boccanera zwingt den Feldherrn zu seinem Erben, seinem Nachfolger, seinem Eidam — seinem! Aber Adorno erzwingt des Herzogs Tod. Und als der sterbende Gewalthaber nun als die tiefste Wurzel seines Tuns die tiefste Sehnsucht der Kreatur, die Liebessehnsucht, den Willen, Einem, Einem alles zu sein, enthüllt, da kann Adorno zu dem einst Geliebten nicht „Vater" sagen, weil er zu sich selbst sonst „Vatermörder" sagen müßte. Ein furchtbarer Abgrund liegt am Ende zwischen den beiden — und die Sucht der Vereinigung war es, die ihn aufriß. Die Liebe entflammte die Eigensucht zu fürchterlichster Macht; die Todesflucht rief den Tod herbei.

Dies ist eine Tragödie von mächtigem und reinem Entwurf; und in den letzten Szenen des Greinerschen Aktes erschüttert die Größe dieses Verhängnisses zweifellos unsre Sinne. Aber war es wohlgetan, nur die Katastrophe dieser Tragödie in einem Akt zu formen? Wäre nicht der Eindruck ein ungleich stärkerer, wenn diesen selben Szenen statt einer überdrängten, nervös machenden Exposition Akte vorausgingen, in denen uns das Leben dieser beiden nahe gebracht wird, in denen aus reichen und wertvollen Kräften das Verhängnis unhaltbar heranwächst? Wie viel tiefer würde uns, so geführt, die Katastrophe erschüttern, zu der wir jetzt mehr ermüdet als entflammt gelangen durch diese anstrengenden Szenen hindurch, die nun sagen müssen, was ebensoviel Akte hätten gestalten sollen! Adornos Wesen bleibt bis zuletzt

Digitized by Google

schemenhaft und nur die düstere Gewalt des Alten leuchtet fesselnd und unheimlich über der Szene. Aber wenn das Interesse an der Farbe eines Charakters haftet, wenn die Wirkung balladesk in einer Katastrophenstimmung als Selbstzweck gipfelt, so wird die Wirkung einer groß erdachten Tragödie damit verneint: denn die ist viel mehr als ein gefühlvoll abgestimmter Nervenchoc, die ist ein seelisches Erdbeben und eine Himmelfahrt. Breite, Anstieg, Entfaltung, langsames Wachstum braucht die Tragödie — es war ein unglücklicher Gedanke, ihr Wesen in einem Einakter kondensieren zu wollen. (Die griechische Tragödie, die in ihren Chören die breiten Ruhepunkte und tiefen Einschnitte hat und zugleich einen Ersatz für die gefühlsverbreiternde Umwelt, ist mit ihren sogenannten Einaktern kein Gegenbeweis.)

Es kommt hinzu, daß auch Greiners Sprache die rechte Bildkraft, den fortreißenden Zug erst in den letzten Szenen findet; vorher erscheint sie oft trocken, mit üppigen Adjektiven mechanisch aufgefüllt und doch karg. Dies wird natürlich, zum Teil, durch die unglückliche Komposition veranlaßt: in dieser ersten Akthälfte alles Nötige laut werden zu lassen, ist eine so eminente technische Aufgabe, zwingt den Verstand so in den Vordergrund, daß das lebenzeugende Gefühl darüber zu kurz kommen muß. Aber die Wurzeln dieser — wie ich denke, nur akuten — Schwäche liegen tiefer: Greiner ist in einem Stadium der brutalen Selbsterziehung, Erziehung zum Dramatiker, das heißt: zur Klar-Stellung, zum Über-Blick, zum ruhigen Kampfrichtertum. Er will den Einblick in das Recht aller Parteien, will die Loslösung von bloß subjektiver Entzückung — und so scheut er instinktiv jedes Sichgehenlassen, jedes gefühlvolle Hin-

Digitized by Google

sinken in eine Einzelseele, eine Einzelrede. Seinen Blick starr auf das Ziel des Ganzen gerichtet, versäumt er öfters, das Leben aus dem Stein der Augenblicke, der einzelnen Worte zu schlagen. Dies ist natürlich ein unvollkommener Zustand; Greiner wird seine neue Klarheit erst vergessen, das heißt: in den selbstverständlichen Besitz seines Blutes herabsinken lassen müssen, wenn er zu vollkräftiger dichterischer Wirkung kommen will. Auch im Detail dieses Einakters ist viel, was Zukunft verheißt; mächtige, dramatisch schlagkräftige Worte zucken auf, und vor allem wieder (wie schon im ‚Liebeskönig') höchst wirksam gestellte bedeutsame szenische Bilder, theatralische Zusammenklänge von Situationen und Reden, die auch den äußeren Erfolg des Akts verbürgen sollten. Nur sind all diese Gaben noch wie Einzelgeschmeide verstreut, der feurige lyrische Strom schmelzt sie nicht in eine fortleuchtende Kette; eine Starre liegt noch über dem Gedicht — die Starre des zu wachen, zu angespannten Bewußtseins. Zu angespannt wacht er über die Reinheit des dramatischen Zweiklangs, über die dramatische ‚Idee', den philosophischen Kern. Solange man noch den Lyriker in sich bekämpfen muß, um Dramatiker zu sein, kann das ganze Harmonische nicht gelingen. Aber der Dichter, der die tragische Dialektik so im Blut hat, daß sie seinen freiesten phantastischen Erfindungen, seinen wildesten lyrischen Entladungen noch unentrinnbar beigemischt ist, der Dichter, dessen weltweitem, allgerechtem Gefühl ein mit belebender Phantasie erschautes Schicksal sich ungerufen zum ganz durchseelten Kampf zweier Grundmächte gestaltet — der Dichter erst wird den Weg des Dramas zu Ende schreiten.

Digitized by Google

DEUTSCHES DRAMENJAHR
1909

Digitized by Google

ALTES VON NEUEN

Bilanz der deutschen Dramenproduktion 1909. Es stellt sich als erste Frage: Sind neue Talente aufgetaucht? Muß man neue Namen nennen? Ja, verhältnismäßig viele sogar. Zusatzfrage: Und ist mit den neuen Menschen etwas Neues gekommen? Trägt ein neuer Ton einen neuen Geist herauf? Die Frage ist zu verneinen und die Verneinung zu begründen.

SENSUALISMUS

Hans Franck, ein junger Schriftsteller, der sich in dramaturgischen Studien als ein ernster und umsichtiger Schüler des Neuklassikers Paul Ernst gezeigt hat, schreibt nun selbst ein Drama: ‚Der Herzog von Reichstadt' — schreibt es, will es schreiben im Stile des Meisters, dem er es auch widmet: als ein ideales Zwiegespräch elementarer Geistesmächte, als monumentalen Antithesenbau. Der Versuch aber geschieht an einem untauglichen Objekt — der Stoff versagt sich von vornherein diesem Stil. Napoleons Sohn steht als ein machtlos Ausgesetzter zwischen den Felsen der Zeit: die Mächte der Revolution, die sein Vater beschwor, die Mächte der Ordnung, die Metternich versammelt hält, prallen zusammen auf diesem Punkt, zermalmen den kleinen Menschen. In diesem tragischen Antithesenspiel ist aber der Napoleonssohn kein Faktor, nur ein Objekt: er weckt keinen Anteil. Und da in dem jungen Franck doch viel ursprünglicher Blutsdrang, Lebensanteil ist und der Ernstsche Gehirnrausch bei ihm noch nicht elementar (wie beim Meister), sondern mehr als Er-

Digitized by Google

ziehungsprodukt auftritt, so schiebt sich ein ganz andres Stück in, durch, vor das Ideendrama. Ein ergreifendes, freilich rein lyrisches, mehr nervöses, sensualistisches Trauerspiel: der Sohn, der am großen Vater verblutet, der von ihm den äußern Zwang, den innern Trieb — aber nicht mehr die Kraft ererbt, einer höchsten Situation gerecht zu werden. Jenes monologische Zwiegespräch im letzten Akt, an dessen Schluß der Sohn mit dem Degen nach dem Bild des allzu vergötterten Vaters sticht, ist wohl das Stärkste an diesem Werke; aber es steht außerhalb jenes eigentlich dramatischen Kontrastspiels, indem ein teils konventionell, teils unklar gezeichneter Metternich sich mit ganz ungestalteten und nichtigen Gegnern mißt. Das Schicksal dieses Jünglings ist nur ein Erleiden, entzieht sich deshalb der dramatischen Formung und sollte zu ergreifender Sinnbildlichkeit gefaßt werden einzig in der Manier, durch die etwa Jakob Wassermann der Geschichte des Kaspar Hauser eine vielleicht endgültig große Form gab: die Manier des treu aufzeichnenden Chronisten, der nur das große Gedicht der Geschichte, an einigen Stellen mit dichterischer Hellsicht — nicht ergänzt, sondern vollständiger vorträgt, als der (ans Äußerlich-Faßbare gebundene) Chronist sonst vermag. Francks Drama ist der Geschichte des Herzogs von Reichstadt gewiß keine bleibende Form geworden; solche geschichtlichen Vorbilder haben nicht die Aufnahmefähigkeit eines Mythos, sie besitzen schon zu viel detailliertes Leben; wenn sich Persönliches hier einzeichnet, entsteht Verwirrung — nur äußerst beherrschte Objektivität, scheinbare Kühle bildet da das fast fertige Kunstwerk aus. Franck ist viel zu jugendlich warm für solch Werk; daß er aber bei der Behandlung des gefährlichen

Digitized by Google

Themas doch nie kleinlich-sentimental wurde, ist zu rühmen. Das Gute der Ernstschen Zucht zeigt sich in der reinen großgerichteten Geistigkeit, mit der das Thema wenigstens gewählt ist. Freilich in keinem Sinne gemeistert. Die Sprache ist Schülersprache, das heißt: sie reckt sich zu einer Großheit auf, die nicht stets durch inhaltliche Fülle gerechtfertigt ist und so hat sie viel leere Gebärden, viel Entgleisungen ins Platte, viel unnötig Verschränktes, Beschwertes, Stolperndes. Aber zuweilen doch auch einen Ton von Leidenschaft, der überzeugt, und einen Ernst, der als echt ergreift und der Grund genug gibt, die weitere Produktion Francks achtungsvoll abzuwarten.

*

Hans Kyser zeigt in seiner Tragödie ‚Medusa' keines Meisters Einfluß. Unbemeistert in jedem Sinn rollt das wilde Wasser seiner Sprache hin, keinem fremden Stil untertan, aber auch noch keinem eigenen. Ein wild umspringender, in psychologischen Schreien gelöster, zu dunkeln Gefühlsstrudeln gewirrter Jambenvers. Ein nervös punktierender, raffinierter Impressionismus, der zuweilen an Emil Ludwigs Art erinnert, aber viel weniger von ästhetischer Kultur geglättet, ungeistiger, blutiger: Rückfälle in einen brutal krassen, sprachlich gemeinen Naturalismus geschehen zahlreich — packend und verletzend, imposant und ärgerlich. Weniger ästhetische Gepflegtheit, spielende Betrachtung, mehr Erde, Brunst, Zorn und Gelächter als bei Ludwig. Mehr Chaos und also eigentlich mehr Zukunft!

„Still, still, wer spielt bei Blitz und Sturm die Flöte" — mit dieser schönsten Zeile des Kyserschen Dramas ist alles gesagt, was sich zum Lobe dieses Erstlingswerkes

Digitized by Google

sagen läßt. Es ist Sturm darin, wenn man auch zuweilen mehr an eine raffinierte Windmaschine als an den lebendigen Atem Gottes denkt; und hin und wieder schwebt durch den Sturm eine zarte Musik, die freilich auch oftmals mehr an die Kunst des Kammervirtuosen als an die Nachtigall erinnert. Aber zuweilen gelingt solch ein tief treffender Zusammenschlag von künstlerischer Absicht und szenischem Ausdruck, solch rhythmische Sinnlichkeit, die ans Mark unsres Gefühls rührt und uns zu der Gewißheit eines starken Theatertalents die Hoffnung auf einen dramatischen Dichter gibt.

Aber aus einem muß die Zukunft diesen starken jungen Menschen bald und gründlich herausführen: aus der wehleidig-romantischen Selbstbespiegelung des Artisten. Thema dieses starken Erstlingsstücks ist schon wieder einmal das „tragische" Verhängnis des Künstlers, sein „unüberbrückbarer" Gegensatz zum Leben. Diesen nervösen Schwindel, dem Äschylos, Shakespeare, Goethe und Kleist, Dante, Beethoven, Rembrandt und Rubens, Lionardo und Raphael ins Gesicht lachen, haben romantische Literaten aufgebracht, die zwar von geringer künstlerischer Potenz, aber von großem „Historismus" waren. Historie — im Sinne Nietzsches: als die vergleichende, bedingende, mechanisierende, jede Tat lähmende Betrachtungsweise, als Relativismus, unablässige Reflexion, die den Menschen allerdings in Gegensatz zu dem sich bedingungslos setzenden, sich durchsetzenden Leben bringt. Diesen ihren kulturpathologischen, in doppeltem Sinne rein „historischen" Zustand haben die willenserweichten Literaten der Romantik dann durcheinander gewirrt mit der heiligen Besessenheit, die allerdings jeden Schaffenden (nicht etwa bloß den Künstler!)

Digitized by Google

während seines Schaffensaktes überkommt. Ebenso (und nicht mehr und nicht anders) als der Feldherr, der Ingenieur und der Kaufmann von wahrem Beruf, ebenso ist auch der Künstler in seinem Schaffen von einer notwendigen und deshalb ehrwürdigen, in ihren Konsequenzen oft tragischen Blindheit, Beschränktheit für alles, was nicht zu seiner Sache gehört. So nur gedeiht die Tat, die Förderung des Lebens — und in dieser notwendigen Beschränkung auf einen Lebenskreis, die als Nichtachtung andrer Lebensgebiete gefährliche Folgen haben muß, liegt allerdings ein großes tragisches Grundproblem. Aber dies ist das Problem des Täters, des handelnden, voll-lebendigen Menschen überhaupt — das den Künstler gerade nur mittrifft, weil und soweit er ein ganz lebendiger, ein im großen Sinne normaler Mensch ist! Das ist eine allgemeine Lebenstragödie; der „Konflikt zwischen Leben und Kunst" ist keine Tragödie, ist überhaupt keine Realität — ist ein Vorwand, eine Ausrede tatlahmer, hypertrophisch reflektiver Literaten Der echte Künstler hat seine Art zu sein und zu schaffen stets als höchste, reifste, gesündeste Art der Lebensentfaltung, nie als etwas dem Leben Fremdes und Feindliches empfunden. In Kyser ist hoffentlich genug stark gesundes Blut, um dieser romantischen Hypochondrie zu entwachsen.

Dann aber mag er gleich noch eines hinter sich werfen: das Wesen, an dem sein großer Künstler sich verblutet, ist das dämonische Salome-Mädchen, die seelen-geist-gewissenlose, funkensprühende Tierheit — unentbehrlichstes Requisit jeder neuromantischen Tragödie. Nachgerade — — ich kenne nichts Langweiligeres unter der Sonne!

Digitized by Google

Das übertriebene Gerede unsrer Dramatiker von der Bedeutung solcher dämonischen Teufelsweiber stammt aus demselben krankhaften und rein historischen Grunde wie Kysers Künstlertragik. Der repräsentative, der faustische Mensch scheitert weder an der seelenhaften Sinnlichkeit Gretchens, noch an der vergeistigten Schönheit Helenas und an geist- und seelenlosen Hexen und Lamien geht er völlig unberührt vorbei. „Im Weiterschreiten find't er Qual und Glück". Erst wo die synthetische Kraft der Natur erlahmt, erst im romantischen Menschen fällt Geist und Leib wie Kunst und Leben auseinander und der Dämon des Sinnlichen jagt dann den Geistigen, wie den Christen der Teufel; aber es sind die schwachen Menschen, die halben Künstler, denen das geschieht. Die bringen Weib und Welt, Seele und Leib, Leben und Kunst nicht mehr zusammen. —

„Hie Weib, hie Welt,
wer da noch wählt,
wen das noch quält —
der ist kein Held!"

so singt Dehmel.

Hans Kyser gestatte eine letzte Erinnerung: Auch bei Emile Zola in ‚L'oeuvre' gibt es einen Künstler, der am Widerstreit zwischen Kunst und Leben zugrunde geht — aber dieser Künstler ist eben ein halbes Talent, das sein Werk nicht bis zum Leben emporbringt, ein technischer und ideologischer Tiftler, ein Artist. Emile Zola selbst aber, der ein ganzer und großer Künstler war, war auch ein enorm praktischer Mensch und hat, als es galt, das politische Leben seines Vaterlandes bis in den Grund erschüttert mit seinem ‚J'accuse'. — Wenn Kyser einst in seinem

Digitized by Google

Künstler Daidalos nicht mehr den so beklagenswerten besonderen Ausnahmemenschen, sondern den großen Typus jedes ganz Lebendigen, Tatwilligen dargestellt — dann wird auch sein Ton mehr Klarheit, Reinheit und Gleichmaß gewinnen und sein Stil, in dem jetzt kraß starke Impressionismen mit symbolhaft großen Zügen wüst vermischt sind, wird die Monumentalität gewinnen, nach der er sichtlich strebt. Dieser Kyser kann und wird kommen; aber erst, wenn er die letzten Irrtümer romantischer Sentimentalität abgestreift hat.

*

Carl Sternheim hat — wenn anders es ihm ernst damit sein sollte, zu Eigenem und Echtem zu kommen, weitern Weg zu durchmessen als Kyser. In seinem ‚Don Juan', der (ein wahrhaft monumentaler Drugulin-Druck) im Insel-Verlag erschien, ist nicht nur die buchdruckerische Erscheinung von äußerlich prätentiöser Art. Mit einer sehr anspruchsvollen Geste sind hier im ‚Faust'-Stil Vers- und Prosaszenen locker und absichtlich untheatralisch hingeschüttet, als der Tragödie erster und zweiter Teil. Das Schicksal des historischen Don Juan d'Austria und die Don-Juan-Tradition sind zu einem großen Mythos versponnen, der vermutlich die tiefsten Tiefen eines göttlich selbstherrlichen Individuums offenbaren soll. Aber zur Füllung des mächtigen Rahmens braucht Sternheim ganz überwiegend fremdes Gut. Man schreitet durch diese riesigen zweihundert Seiten wie durch eine Galerie schöner Stile aller Zeiten und Völker. Mit viel Kenntnis, einigem Geschmack und wenig Kraft wird der Sprachstil von Shakespeare, Lenz und Goethe, Kleist, Hebbel und Hofmannsthal

Digitized by Google

ganz nach Bedarf reproduziert und auch Brentano, Byron, Baudelaire, George bleiben nicht unbesteuert. Fast überall scheint mehr die Gebärde als das Gefühl groß, der Schein vor dem Wesen wichtig. All diese Rhythmen sind nicht von innerster Notwendigkeit neugeboren, deshalb erklingt ihre innere Musik nur matt und lustlos und zuweilen schrillt platt Prosaisches heraus. Aber gegen das Ende zu finden sich einige Szenenkompositionen, die einen veranlassen können, in diesem Buche doch mehr zu sehen als eine sehr fleißige und sehr eitle Arbeitsleistung. Insonderheit ist da eine dunkle Messe, in der Juan mit seinem metaphysischen Ich Zwiegespräche hält, von ihm überwältigt und geweiht, zu göttlichem Wahnsinn geweiht wird. In dieser dunkeln Szene und mancher weitern Wendung des Spiels klingt etwas an — das, wenn nicht ehrliches Erleben, allerhöchstes Raffinement sein muß und somit in jedem Falle Beachtung verdient. Ist dieser Sternheim kein Kunstsnob, der aus hundert guten Büchern zu eitlem Spiel sich ein bedeutungsvoll sein wollendes neues baut? Ist er ein lebendiger, leidender, genießender, wollender Mensch, der sich ehrlich, ernst und eigen in Worten auswirken muß? Dann hat er sehr viel zu verlernen, bis er einmal für eigene Sache uns eigene Worte sagen kann.

*

Don Juan und kein Ende!

Otto Anthes schreibt ‚Don Juans letztes Abenteuer' als ein Kostümstück, in venetianischer Barockatmosphäre, als ein kräftiges Theaterstück mit literarischen Anklängen. Don Juan, der Schnitzlers einsamen Weg betritt und, dem Schrecken ohne Ende

Digitized by Google

ein Ende mit Schrecken vorziehend, sich mit seiner letzten Liebe selbst zugrunde richtet. Cornelias Liebe kann ihm nicht gehören, nur ihre Sinne kann er verführen — er aber liebt sie und bereitet sich, indem er sie verführt und vernichtet, selbst ein tödliches Gift. Ein etwas theatralischer Abgang — der einen Stich ins Schwächlich-Sentimentale bekommt, da die geliebte Cornelia gar nicht zugrunde geht, sondern nach des sterbenden Don Juan so edler Anweisung mit ihrem eigentlich geliebten Francesco wohl noch glücklich werden wird. Trotz dieser konzilianten Schwäche bleibt dem Theaterstück ein gewisser dichterischer Anstand gewahrt; es gibt hübsche Einzelheiten, starke Wendungen. Der Stil bemüht sich, sein neuromantisches Epigonentum durch streng durchgehaltene knappe Prosa ehrlich zu machen; aber für die so anständig aufgegebene Versmusik durch einen innerlichen Prosarhythmus Ersatz zu schaffen, dazu reicht der innere Schwung nicht immer aus. Und dann kommt das stillos Platte, Papierne, das Salonliterarische im Barockkostüm.

*

Thaddäus Rittner schreibt Don Juans letztes Abenteuer im modernen Kostüm: ‚Unterwegs'. Der ewige Don Juan ist unterwegs — bei seiner immer neuen Fleischwerdung — im Körper eines Barons zur Welt gekommen und er beendet dies Erdenwallen auf eine viel apartere Art als in seiner venetianischen Erscheinung. Er verführt Susanne, die Frau seines Sekretärs, der nicht Leporello, sondern Figaro ist, und mehr als Figaro: der Freund, der einzige Mann, der zuverlässige, starke, seelische Stützpunkt im Leben dieses Don Juan. Da seine dämonische Lebenskunst auch vor der Frau

Digitized by Google

dieses Mannes nicht halt macht und da er den Zuspruch dieses Freundes auch nicht entbehren kann, erzählt er seine Abenteuer selbst dem getreuen Sekretär und der Getreue — der Leporello, der Figaro, der Freund — er ersticht ihn. Don Juan aber ist unsterblich und noch aus totem Leib küßt seine Seele Figaros Susanne. — — Rittner arbeitet stark mit literarischen Anklängen, aber er braucht sie als Stoffliches, braucht sie im Was, nicht im Wie seines Werkes, und es ist gerade das Stilistisch-Interessante, wie er durch die scheinbar ganz gegenwartsrealistische Handlung die größere, sinnbildliche Tradition hindurchleuchten läßt, wie in ekstatischem Aufleuchten dieser Baron zum ‚Don Juan' wird und die Szene dem Bloß-Wirklichen sich entrückt. Zum ersten Male, seitdem die Generation Halbe-Hirschfeld-Dreyer zusammenbrach, kommt hier aus dem Lager des Realismus wieder ein wirklich beachtenswertes Talent. Rittner führte sich mit einem schwächlich-feinen, etwas engbrüstig talentierten Ehestück ein und er zeigt nun mit diesem ‚Unterwegs', daß er der talentvollste Schüler Schnitzlers ist, der einzige, der seinen Stil fortentwickelt, seiner Intimität symbolische Weite, seiner szenischen Lyrik sinnbildliche Größe gesellt. Hier scheint der Realismus nicht umgangen, sondern von innen heraus gelöst, gehoben. Dies ‚Unterwegs' ist ein merkwürdig stilstarkes, reifes, fertiges Stück. Es hat gar nichts Anfängerhaftes mehr.

Und das ist das Bedenkliche. So ein rohes, unreifes, gärendes Ding wie Kysers ‚Medusa' scheint mir doch mehr Zukunft zu tragen, als dies fertige, fein geglättete, durchaus bühnenreife Don-Juan-Stück. Hinter diesem psychologischen Maschenwerk spüre ich mehr feine

Digitized by Google

Spielerlust als schöpferische Leidenschaft. Oft ist das Theatralisch-Sentimentale, das Plattwitzige nur eben noch, eben noch von gutem Geschmack umsegelt und das stilistische Gelingen des Ganzen erscheint mehr wie ein feines Kunststück denn als geniales Finden. In diesem vortrefflichen Stück ist etwas sparsam Dünnes, ein Genug, das nicht genügt; in seinen sinnlichen Raffinements spürt man den Zug „zur ganzen Welt" nicht. Dieser Rittner ist ein im höchsten Grade respektables Talent; er wird hoffentlich noch viele vortreffliche Stücke schreiben. Daß sein Werk je eine Angelegenheit der Menschheit wird, glaube ich nicht. Es ist zu wenig Chaos in ihm, als daß man auf tanzende Sterne hoffen dürfte.

*

FOR PURITAINS!

Don Juan und kein Ende! Von fünf neuen Autoren schreiben drei einen ‚Don Juan'! (Nachdem ein Vorjahr vier Ninon-Stücke gebracht hatte!)

Mir scheint, es hängt mit dieser Stoffwahl zusammen, daß von diesen fünf neuen Menschen doch kein eigentlich neuer Ton laut wird. Denn sie haben keinen neuen Geist. Franck hat vielleicht den reinsten und feinsten Sinn von ihnen, aber seine Kraft ist noch schwach und ungelenk. Kyser ist sicherlich der stärkste, aber er steckt noch in dem artistisch-sentimentalen Bann eines lediglich ‚feinnervigen' Sensualismus. Sternheim baut seine Eklektik auf trüben und nicht minder eklektischen erotischen Gründen. Anthes läßt sein ehrliches Theatertalent von einer sentimentalen, pathetischen Übertreibung erotischen Lebens verführen. Und Thaddäus

Digitized by Google

Rittner, der von diesen fünfen heute weitaus am meisten versteht und kann, bleibt in seinem feingliedrigen Spiel doch ohne Größe, weil auch er am eng sinnlichen Erlebnis klebt.

„Erst wenn einer kommt, der um den Kern des Lebens, das Wesen der Gottheit, das Rätsel des Sittlichen — wie ihr es nennen wollt — mit so wilder Inbrunst ringt, daß er hierfür mit all den lebenschaffenden Sinnlichkeiten gerüstet wird, die die Begabtesten von heute bloß für ihre erotischen Problemchen aufbringen, dann wird ein großer Schicksalskampf klar und voll gestaltet werden. Dann werden wir ein Drama haben."

Ich kann nicht umhin, diese Sätze zu wiederholen, die ich vor drei Jahren schrieb. Was sie meinen, ist ungefähr dasselbe, was Bernard Shaw meint, wenn er immer wieder den leidenschaftlichen Ruf ausstößt: „Plays for Puritains!"

*

Für Puritaner — und das heißt nicht für prüde lebensfeindliche Frömmler, sondern für Menschen eines europäisch gesinnten aktiven Christentums, für Leute mit übersinnlichen Interessen, die nicht nur Nerven, sondern auch eine Seele haben, nicht nur „differenziert", sondern aktiv lebenswillig sind, für solche Leute ist in letzter Zeit vielleicht nur ein dramatisches Gedicht durch einen neuen Autor geschrieben worden. Das Stück teilt alle äußeren Attribute mit dem fadesten Zweig des Theaterhandwerks: Ein Hohenzollerndrama voll Kriegsgeschrei und Patriotismus — und ist doch eine echte, bedeutende Dichtung, die nur ‚differenzierte' Sensualisten mit der billig beflissenen Hurradramatik der Oberlehrer und Hauptleute a. D. zusammenwerfen können. Das Stück

Digitized by Google

heißt: ‚Der Ritt nach Fehrbellin' und ist von Carl Albrecht Bernoulli gedichtet.

Das geistig Bedeutende und dichterisch Schöne dieses Dramas ist es gerade, daß es der nationalpolitischen Begeisterung, dem monarchischen Enthusiasmus einer historischen Situation eine tiefe Basis im Zeitlos-Menschlichen gibt, daß es den vaterländischen Aufschwung aus seelischer Realität statt aus konventioneller Rhetorik geschehen läßt. Kurfürst Friedrich Wilhelm jagt von Westen zurück in sein Land, reitet vom Rhein her über Rathenow durchs Luch, nach Fehrbellin, zur Schwedenschlacht. Und wo sein Fuß die märkische Erde berührt, wacht das Leben auf. Aus Not, Elend, Zerrissenheit, Stumpfsinn und Jammer schütteln sie sich empor — Bürger, Bauern und Edelleute; finden wieder den Blick für einander, fühlen sich zueinander und blicken auf. Und sehen diesen Fürsten vor sich wie ein Zeichen guter Zukunft, wie fruchtverheißenden Regen über ihrem Land. Ihre Herzen heben sich, die Liebe zu ihrem Boden wird wieder tatzeugend, als Volk finden sie sich zusammen, als Eigene, Freie, Bodenständige für ein Vaterland. Zwei aber stehen abseits und fühlen den Menschenwert, den sittlichen Sinn dieser geselligen Bewegung nicht mit, fühlen nur die nackte Lust am Sturm und Vorwärtsgehen: Stallmeister Froben, ein Schweizer, der nichts als Reiter ist, und Dolores von Bredow, in der maurisch-spanisches Blut märkisches Wesen zerspült, sie sind wurzellos, ziellos — sind ewig sehnsüchtig, fürchterlich frei, wissen nichts vom Vaterlandsbegehren, von Bürgerlust und Fürstenfreude. Und diese trübtrunkenen Weltfahrer, die abseits stehen, strahlend beneidet und doch neidvoll auf die Stumpf-

Digitized by Google

beständigen schauend, sie, die für die große Sache nicht zu leben wissen, braucht der Weltgeist doch auf — sie sterben für sie. Nomadenblut, Asiatenart, streifende Wildheit, aufbrausend wider bauendes Bürgertum war in Froben; den herrlichen weißen Araberschimmel Allah, den er eines Tamerlan würdig fand und seinem Herrn kaufte, ihn reitet schließlich Froben selber zum Todesritt, fällt für seinen lieben Herrn, stirbt für das fremde Vaterland.

Dramatische Dichtung von so ernstem, tiefgreifendem Zug ist heute in Deutschland selten genug. Seltener noch ist, daß sich diesem geistigen Element eine ganz überraschende Gestaltungskraft verbindet: in höchst einprägsamen, stimmungsvoll konzentrierten Szenen stehen Menschen voll Blut und Mark. Dieser Kurfürst, groß, klug und gut, voll heißen Zorns und menschlicher Güte, Held und Hausvater, pfiffiger Politikus und rasender Reiter, und ganz und in allem erfüllt von vaterländischem Pflichtgefühl, vom Geist heiliger Ordnung: er behauptet sein Leben in uns trotz Kleists königlicher Idealgestalt. (Wie auch Bernoulli dem so ganz persönlich-kleistischen Homburg dreist und glücklich einen derb jovialen, historisch treuen Hessenprinzen entgegenstellen darf.) Mit starker Phantasie meißelt Bernoulli das Gesicht seiner Menschen aus einem Sprachmaterial, das um historische Treue und volle Natürlichkeit bemüht, aber mit rhythmischer Gefühlskraft gemeistert ist. Hierin wie im szenischen Bau erinnert dieses Schauspiel nationaler Sammlung und sozialen Aufschwungs an den ‚Florian Geyer', diese Tragödie nationaler Auflösung, sozialen Niedergangs. Ebenbürtig darf man die Werke freilich nicht nebeneinanderstellen. Bernoulli ist oft in

Digitized by Google

direkter Abhängigkeit von Hauptmann und hat gegen dessen dämonisch dunkle Dichterkraft doch häufig nur literarische Besonnenheit, arrangierenden Geschmack einzusetzen. Trotzdem sind so viel Spuren dichterischen Vermögens auch bei Bernoulli und ein so großer, feiner Geist schaltet mit diesem Vermögen, daß der ‚Ritt nach Fehrbellin' unbedingt zu den wichtigsten und erfreulichsten Erscheinungen der letzten Jahre gehört: Die große Idee des Patriotismus, die Menschen verbindende, Menschen erhebende Nationalidee ist aus dem Nebel konventioneller Phrase wieder einmal ins helle Licht gefühlten Lebens gerückt durch diesen Dramatiker — und das ist mehr wert als ein vierter und allersubtilster ‚Don Juan'!

Digitized by Google

NICHTS NEUES VON ALTEN

Bilanz des deutschen Dramenjahres 1909. Es stellt sich die zweite Frage: Sind neue Werke — nicht nur der Ziffer, der Art nach neue — in dieser Zeit erschienen von schon gekannten ältern Autoren? Mit den „älteren" sind nicht die „alten" gemeint, auch nicht jene Generation, die zurzeit im Zenith ihrer Macht steht und die uns im einzelnen hoffentlich noch Schönes, Neues schenkt, im ganzen aber keinen neuen Weg mehr weisen wird. Diese Älteren sind die Ältesten von den Jüngsten, die Erstlinge des Nachwuchses, die ich vor fünf Jahren als Pioniere neuer Wege zum Drama zu betrachten begann. Sie haben sich inzwischen im Bewußtsein der Literaturfreunde als beachtenswerte Sprecher einer neuen Generation durchgesetzt und haben hie und da auch die Bühnen erklommen. So recht „gesiegt" hat freilich noch keiner von ihnen, aber wie wenig sollte uns das bekümmern, wenn wir in ihrem rastlosen Fortproduzieren die Entwicklung der Kräfte, das Reifen zu einem letzten Endes siegreichen Neuen zu fühlen vermöchten. Aber ist dem so?

Mir scheint es nicht. Sie vollenden sich in ihrer Art, aber ihre Art reift nicht zur Vollendung. Die starren Einseitigkeiten, durch die mir bei diesen Talenten wichtige Energien der Zeit ungeformt blieben, sind nicht überwunden — sind nur größer geworden. Die Eigenart dieser Künstler zeigt sich heute schöner und gefährlicher, aber nicht anders als früher. Es verlohnte sich kaum, über ihre neuen und immer gleichen Werke zu sprechen, wenn sie nicht immer reinere, stärkere Beispiele

Digitized by Google

abgäben für das, was mir vom Anfang an ihr Haben und Versagen schien.

*

ERSTARRUNGEN

Paul Ernst schreibt nach ‚Canossa' ‚Brunhild'. Nach der Historie wählt er den reinen Mythos als Metapher für jene ethischen Deduktionen, deren maskierter Vortrag ihm Drama heißt. Der stoffliche Unterschied bedingt, daß keine blutvollen Erinnerungen der kalten Einfachheit Ernstscher Geistessprache dreinreden, daß ein reinerer Eindruck entsteht. Daß dieser Eindruck aber zugleich so viel kühler, so viel negativer ist als der von ‚Canossa', liegt schwerlich an dem Unterschied zwischen Historie und Mythos, das liegt daran, daß im Kampf Gregors und im Triumph Heinrichs doch noch eine aufsteigende Entwicklung war, aufsteigend in einem Kampf ebenbürtiger Geister, den Ernst zwar im ganzen mit doktrinärer Kühle entschieden, im einzelnen aber mit leidenschaftlichem Anteil nachgelebt hatte. In ‚Brunhild' haben die Personen keinerlei Entwicklung und Kampf mehr zu bestehen. Ihr Schicksal ist beim Beginn des Dramas vollendet und Ernst zieht nur noch äußere Konsequenzen — more mathematico, mit der Unerbittlichkeit des Logikers, nicht mit dem Notwendigkeitsgefühl des Dichters. Die Hohen, die Großen, Edlen (Brunhild und Siegfried) haben sich mit den Niederen, Kleinen, Gemeinen (Gunter und Kriemhild) eingelassen; sie sind aus ihrem Gesetz getreten, sie müssen deshalb zugrunde gehen und die Kleinen im Fall unter sich begraben. Aber das erleben wir nicht, das bekommen wir zu hören. Diese Menschen sind gläsern

Digitized by Google

und schauen selbst in ihre Eingeweide. So sprechen Siegfried und Hagen:

Siegfried:

Nun weiß ich, Schlechtes tut der Gute auch,
Denn ich bin gut und schlechte Dinge tat ich.

Hagen:

Erinnerung eigener Jugend weckt dein Wort.
Vor langen Jahren dacht' auch ich wie Du,
Und nach dem einen Punkte sucht' ich lange,
In dem für mich mein Handeln ruhen muß.

So doziert bei Ernst eine Magd:

Wenn Götter litten, wären sie gleich Menschen:
Mitlitten sie, so kränkten sie die Menschen,
Denn daß wir leiden können, macht uns stolz,
Und nur der Stolz macht, daß wir leben können.
Und leid' ich schuldig, leid' ich ohne Schuld . . .

Es sind rein stoffliche Werte, ist der Ernst, die Vornehmheit der Gesinnung, die uns bei solch philosophischem Vortrag zum Respekt zwingt. Stellen wir unsern Blick ästhetisch ein, denken wir, daß hier nicht Aussprache, sondern Gestaltung, nicht Lehre, sondern Gefühlswirkung erstrebt ist, so droht ein Gelächter. Denn was wäre lebensferner, was gerade im Munde der gemeinten Menschen unmöglicher, was für das Wesen Siegfrieds oder einer Magd weniger suggestiv als diese scharfgliedrige Dialektik!? Ernst meint Helden, Krieger und Knechte: aber was an den Tag tritt als fühlbares Wesen, ist stets ein Dozent der Philosophie. Ernsts Form ist meines Erachtens gar nicht mehr eine bestimmte

Digitized by Google

Form des Dramas: Daß sein Werk der realsuggestiven Form Shakespeares, die er bewußt verneint, so wenig gleicht wie der unmittelbar lyrisch-sakralen Form der Griechen, der er nachzustreben glaubt: das würde noch nicht viel sagen. Könnte er nicht eine neue dramatische Kunstform jenseits beider gefunden haben? Aber das müßte doch eben eine ‚Kunst'-Form sein, und Ernsts Werk (in das freilich immer wieder ganz köstliche lyrische Offenbarungen dichterischer Kraft versprengt sind!) scheint mir seinem waltenden Prinzip nach überhaupt das Land der Kunst zu verlassen. Er gibt geistige Grundrisse statt lebendiger Gestalten. Der Landschaftsmaler wird zum Kartographen. Das göttliche Wesen in der lebendigen Gestalt fühlen zu machen, ist Künstlers Werk: Ernst spricht mit dem abstrakten Zeichen der Geisteswissenschaft dies Wesen aus. Wie im sprachlichen Detail, so im Ganzen der Komposition: die Menschen seines Stückes sind nur noch Zeichen in einer eindeutigen Allegorie, sind ganz unbedingte Träger des guten und bösen Prinzips, der Herren- und Sklaventheorie. Es entspricht in der Tat dem intellektuellen Despotismus des Ernstschen Geistes, Menschen so eindeutig anzusehen; aber dies eben ist das Element, das dem Wesen der dramatischen Form, das bewegte, gewandelte, mannigfaltige Menschen will, widerstreitet. Und es ist vor allem der Zug, um dessentwillen unsre Zeit das Werk dieses ehrfurchtgebietend leidenschaftlichen und großdenkenden, hochbegabten Arbeiters nicht annehmen wird. Denn wenn die Zeit (ich meine ihre Besten) wieder die Einheit im Mannigfaltigen, das Gesetzte im Flüchtigen spüren will, will sie diese Mächte als Kantsche Regulative, als ideelle

Digitized by Google

Richtpunkte nicht als dogmatische Realien, und sie wird sich dem Rigorismus eines Ernst weigern, der die lösende, bedingende, weitende Arbeit der letzten Generationen nicht überwindet, sondern verneint, und, statt den absoluten Sinn im Bedingten zu zeigen, kalte Idole des Unbedingten an Stelle der lebendigen Vielgestalt aufpflanzt. Ein Vorkantianer ist er, der uns das Absolute als real gibt. Ein Naturalist des Intellekts, der nicht umsonst gleichen Ausgang mit dem nur viel tumberen Arno Holz hat, dem materialistischen Naturalisten. Aber der Held der neuen Zeit, der den Naturalismus wirklich aus dem Felde schlagen kann, wird wie jeder Messias kommen, nicht das Gesetz des letzten Jahrhunderts zu zerstören, sondern es zu erfüllen. Und wird deshalb mit einem Tropfen Hofmannsthalschen Geistes gesalbt sein — eben als der Überwinder Hofmannsthals.

*

Ernst hält in seinen Händen ein geistiges Band; es ist leer, abstrakt — die blutvollen Teile sind abgestreift, Herbert Eulenberg hat immer noch, wie vor zehn Jahren, alle Arme voll köstlicher Einzelheiten und nirgends ein geistiges Band, an dem er sie zu erfreuendem Kranz reihen könnte. Als Ersatz gilt ihm ein eng gezogener Kreis fallender Stimmungen; statt innerlich dialogisierter Dramen schreibt er weiter prächtig monologische Szenenballaden. Die letzte heißt ‚Simson' und schildert in fünf Bildern, wie der Heros der Juden in wahnsinniger Lust zu einer Philisterdirne die Seinen vernichtet, um zuletzt auch die Säulen der Philister einzureißen. Diese fünf Balladenbilder sind reich an Einzelschönem. Der

Digitized by Google

Notschrei Judas, die ekle Schwelgerei Philistrias sind stark gestaltet: theatralische Kraft werden manche Szenen bewähren. Aber alle dramatische Ohnmacht. Selbst äußerlich ist zwischen dem ersten und vierten Akt kein Fortschritt, nur verdickende Wiederholung und innerlich ist das ganze Gedicht wieder ein einziger strudelnder Krampf rundherum um einen wahnsinnswilden Trieb — so daß die eigentliche sinnbildliche Größe der mythischen Situationen (Simsons Fall und Simsons Rache) gar nicht erschöpft wird. Ohne geistige Konzentration verpufft die Größe solcher Szenen im sinnlichen Detail.

Mit solcher geistigen Ordnung ist keine ideologische Abstraktion gemeint, nur die Konsequenz, die aus der Anschauung eines wahrhaft großen, das heißt: auch geistigen, auch sittlichen Individuums erwächst. Aber bei Eulenberg gilt immer noch vollblütig für groß, apoplektisch für tragisch. Die Tiefe seines Mangels offenbart sich, wenn wir auf das Werk blicken, unter dessen Einfluß dieser ‚Simson' ganz offenbar (und im einzelnen sehr zu seinem Heil) steht. Shekaspeares ‚Coriolan' ist denn doch nicht bloß ein Überblütiger, der das Rasen bekommt: er ist der Edlen Edelster und alles, was wir an Stolz, Ehre, Manneskraft in seinen Taten sich entfalten sehen, das ist es, was in äußerster Anspannung zum verhängnisvollen Bruch mit dem eigenen Volke führt. Von Eulenbergs ‚Simson' sehen wir nichts vorher; er ist in der ersten Szene schon hoffnungslos von der Gier befallen nach jenem Weiberkörper und sein (nirgends gestaltetes) Heldentum wird von dieser fremden Gier, die ihm wie ein Stein von außen aufs Haupt schlägt, fünf Akte lang totgehetzt. Das kann wohl wieder manch traurig-schöne Balladenstimmung ergeben — aber nichts,

Digitized by Google

was mit dramatischer Schlagkraft, mit tragischer Erschütterung irgend verwandt wäre.

Auch eine „Komödie" hat Eulenberg geschrieben, in der ein gefühlvoll zierlich Biedermeiervolk durcheinandergewirrt wird zu Lust und Leid, Schrecken und Lachen: ‚Alles um Liebe'. Es ist Shakespeares Lustspielstil, aber wieder ohne jenen Geist der Gesetzlichkeit, der den tollen Reigen eines Sommernachtstraums zu heller Klarheit harmonisiert. Bei Eulenberg hört allmählich jede Motivation auf und aus der Tollheit des Stoffes wird eine ästhetische Tollheit. Wiederum kein Drama — sondern ein lyrischer Scherbenberg. Aber in ihm so viel köstliche, lustige, liebe, herzliche, zarte, phantastische Einzelheiten, daß man weinen könnte um den großen Aufwand, den Natur an diesen nimmer neuen und nun doch schon ein Dritteljahrhundert alten Poeten verschwendet hat.

Digitized by Google

Auch von Emil Ludwig gibt es ein paar neue Bücher, aber eigentlich nichts Neues. Noch immer gilt alles, was ich mehr als einmal von seiner Art gesagt habe. Noch gelten und wachsen seine Tugenden: eine lyrische Kraft, die mit Rhythmen und Klängen zuweilen dem ältesten Wort neuestes Leben entlockt; ein szenischer Sinn, der leuchtend klare, sehr bedeutungsvolle Bilder vor unser Auge stellt; eine Breite des Gefühls, eine Weite des Geistes, die aller Art Menschen mit der gleichen Lust des Miterlebens erwärmt; ein Reichtum phantasierenden Genusses. Und immer noch gelten und bleiben (zum mindesten) seine Mängel. Der naturalistische Impressionismus einer springenden, pointillierenden Sprache, deren bald wild tupfende, bald kraus strudelnde Manier viel zu schwer verständlich ist, um ein reines Mitströmen des Gefühls beim Leser (oder gar Hörer!) zuzulassen. Im Bau des Ganzen, in der Szenenfolge ein dilettantisch lässiger Wurf: der immer wieder mit verwirrenden, unverarbeiteten Details beladene Stoff wird mit einer gewissen Gefühlsbequemlichkeit einer musikalischen Stimmungsfolge, locker, ungefähr, eingeordnet. Und dies kommt wieder aus der mangelnden Intensität, der Unschärfe, mit der Ludwig geistig seinen Stoff anpackt, kommt aus dem epikuräischen Getragensein seines nie kämpfenden, nie streitenden, wollenden, stets kostenden, schlürfenden Weltgefühls. Kunst ist gewiß nie ein losschlagendes Begehren im Lebenssinne: aber dramatische Kunst ist innerstes Genießen schlagender, kämpfender, heischender Kräfte. Immer spielt Ludwigs Liebe um die Getragenen, Gleitenden, willenlos

Digitized by Google

Leichten des Lebens, und selbst wenn Caesar Borgia und Napoleon seine Helden sind, empfindet er sie nie als zielende Täter ihrer Taten, Arbeiter am Wirklichen der Menschenwelt, nur etwa als Schlemmer in Intrigen und Schlachten oder unwillig vom Schicksal Geworfene. Das Drama aber, das auf dem Dialog, dem Zwiegespräch von Menschen steht, kann seine innerste Wirkung nur an aktiv sozialem Empfinden entfalten, bleibt als verkappte Lyrik Monolog, als verkappte Epik buntes Maskenspiel; wer kein ethisches Interesse, keinen auf Zwischenmenschliches gerichteten Willen besitzt, der kann Willenskämpfe nicht nacherleben, kann keinen dramatisch zündenden Dialog schreiben, kein Drama schaffen. Dies ist vielleicht die letzte Schwäche, um derentwillen dem so sehr begabten Ludwig bisher kein eigentliches Drama gelang.

Gegen seine „Dramatische Rhapsodie" von ‚Tristan und Isolde' braucht dieser Einwand freilich kaum erst erhoben zu werden; mit seinem Untertitel verzichtet dies episch breite Szenengedicht wohl bewußt auf die Bühne. Aber ich glaube auch nicht, daß es sich als Lesestück wird durchsetzen können, obschon es reich an Schönem ist. Wagners große Oper verlegt ihm den Weg. Für einen wirklichen Dramatiker wäre trotz Wagner noch eine Möglichkeit, für einen, der aus dem mächtigen alten Mythos den großen ethischen Dialog heraushören ließe. Aber Ludwig will wieder nur (wie Wagner) das eminent lyrische Moment geben: die erotische Umnachtung, den Todesrausch der Liebe, das Hinsinken des Geschöpfes in die Schöpfung, die Auflösung des Lebens. Geradezu das antidramatische Thema! Aber

Digitized by Google

mit seinen eigenen Waffen ist Wagner nicht zu schlagen. Gegen die Macht der Musik kommt Sprachkunst nicht an, wo sie nicht Wesensandres erstrebt. Selbstverständlich ist Ludwig, der dem herrlichen Buche Bediers in zwölf Szenen Schritt für Schritt folgt, viel feiner, gestufter, reiner in der Darstellung als Wagners (theatralisch geniales) dichterisch grotesk rohes Textbuch. Aber da Ludwigs Worte kein andres Ziel haben als Wagners Gesamtwerk, so versinken vor der Erinnerung an diese Musik all seine zarten, lyrisch-psychologischen Mittel. Die fortwährende lyrische Hochspannung, dies beständige sich selbst und einander mit vollem Namen Anrufen, diese ständige Arbeit mit Refrains und Sinnbildern, diese ständige Bereitschaft zur Ekstase: all das wirkt im Verein mit Ludwigs alten Untugenden der Sprachverstrickung und Stoffaufhäufung ermüdend und verstimmend. Und doch sind wieder außerordentliche Schönheiten in diesem Bande: die mächtig wiegenden Daktylen des Schicksalsliedes, in dem Tristan von der Meerfläche singt, die sich dem Monde zuhebt — die herblaunige Szene, da der alte Marke Zwiesprach hält mit dem Wein in seinem Becher — Tristan im Gespräch mit der armen jungen Isolde Weißhand, so väterlich mild und grausam fern — und die vorletzte Szene, da Tristan als Narr noch einmal vor Isolden steht und Todesnähe dunkelt:

„Liebesanfang.
Der Tritte letzter, horch! besetzte die Schwelle —
bald ist es getan —"

All das klingt rein, klar und tief. Große Schönheiten, aber sie liegen nicht auf dem Wege zu einem Drama.

Digitized by Google

Näher zum Drama, ja als Partitur für einen mutigen Regisseur auch näher zum lebendigen Theater steht Ludwigs Komödie ‚Der Papst und die Abenteurer'. Ich halte das Stück, trotzdem es an den geschilderten Grundmängeln seines Talents mitleidet und bedenkliche Breiten hat, für die beste, reifste und erquickendste Arbeit Ludwigs. Denn hier ist eine „Komödie", hier ist bewußt Leid, Lust, Kampf, Arbeit des Lebens in eines Reigens bunte Spiele gelöst und Ludwigs Liebe zum Getragenen, Gleitenden, willenlos Leichten wird in der Anmut dieses Liebes- und Intrigenspiels zur Tugend. Es ist der üppigste und kultivierteste Hof der Welt, der Kreis Leos des Zehnten, des Medicäers, der Liebe, Kunst und Politik in so bunten Ketten durcheinander wirrt. Eine Verschwörung von vier Kardinälen leitet hindurch, aber sie ist geknüpft, gehalten, gelöst aller Enden von den Liebesschicksalen, die in des Papstes Park sich abwandeln. Der greise Riario schielt geilen Blicks auf des Papstes Freundin Imperia, die große Hetäre. Die aber zieht es just zu Ippolyto, dem jungen Sohn des Giuliano Medici. Der wieder sehnt sich zu Imperias Tochter Laura — und diese, die herbjunge Diana-gleiche, liebt nur einen Mann: Giuliano, den Vater Ippolytos und Bruder des Papstes. Petrucci, ein wildwütiger Hitzkopf von Kardinal, begehrt nach Laura und wird verschmäht. Da macht er mit Riario Verschwörung wider die Medici. Aber inmitten dieses bunten Knäuels von Leidenden, Lüstelnden, Schwärmenden stehen unverletzlich die beiden Brüder, eines großen Hauses reifste Söhne. Leo ist der Glückliche, Fortunas Bändiger, wie seine Mutter ihn im Traume sah: „ein großer Löwe ohne Schmerz und Sorgen, ganz zahm und

Digitized by Google

lind", ein Meister der Geschicke, der fast ohne Wissen stets das Siegende, Richtige ergreift und mit sanfter List fast kampflos allem obsiegt, der Herr des Lebens. Und Giuliano, der lächelnd Kühle, der nur noch Schauende, der rein Genießende, um dessen unfaßbare, unirdische Selbstsucht die junge Diana aus dem Leben stürzt — Giuliano, der „Fremde der Geschicke", der am Schlusse sich plötzlich vor geschlossenem Vorhang stehen findet, der „zum Epiloge wider Willen wird". Dieser ganz Getragene, ganz willenlos Leichte inmitten der süchtig taumelnden Welt — das ist wohl dieses Dichters bestes, melancholisch-heiterstes, schönstes Gebild. Auf der Grenze, ehe der Vorhang dramatischer Kunst sich vor dem ganz Tatlosen, Willensbefreiten schließt, ist es hier dem Emil Ludwig gelungen, sein Wesen in einem in sich harmonischen und wenn technisch nicht vollendeten, so doch durchaus spielbaren Bühnenwerk auszuprägen.

*

Hat sich in dieser Komödie ein junger Dichter in seiner Art zu rein genießbarer Form vollendet, so weiß ich doch einen andern, dessen Art sich zur Vollendung wandelt, dessen Kraft und Klugheit, Kunst und Klarheit vor unsern Augen wächst, daß es Lust zu sehen ist. Von Werk zu Werk. Von Wilhelm Schmidtbonn ist ‚Der Zorn des Achilles' erschienen. Was ist an Kern und Kraft, Freiheit und Zorn, Sicherheit und Helle der Seele dieses Dichters zugewachsen, seit er das wirr zitternde Lied von der ‚Mutter Landstraße' sang! Wie stark und bestimmt ist seiner Sprache jetzt der ganz freie, ganz fügsame, scheinbar regellose und tief musikalische neue Jambenrhythmus herangewachsen,

Digitized by Google

der sich im ‚Grafen von Gleichen' aus der fünffüßigen Tradition zu lösen begann! (Es scheint mir die technisch bedeutendste Errungenschaft der letzten Jahrzehnte, der erste wirkliche Fortschritt nach Hofmannsthal, dieser stählerne Rhythmus.) Zu welcher schlichten Macht und Pracht ist in aller Einfalt und Gradheit diese Sprache aufgestiegen, die es heute wagen kann, ganze Wendungen aus dem Homer fast wörtlich herüberzunehmen, ohne daß sie als Fremdkörper wirken! So voll sinnlicher Wärme, so ganz voll Blut und Erde sind die Worte dieser Schmidtbonnschen Gestalten, daß sich die leuchtende Gegenständlichkeit homerischer Bilder ganz organisch einfügt. In gleichem Sinne sind die berühmten Situationen des Dichtervaters mit so lebendiger Phantasie neu durchlebt, in so klar und stark gestimmte Szenenbilder gefangen, daß jene intimere Tönung der Gestalten, die dramatische Unmittelbarkeit verlangt, eintritt ohne alle Verkleinlichung und Banalisierung der großen Motive. Schmidtbonns neue Züge sind aller gymnasialen Griechen-Verschönlichung fern, haben die adlig schlanke Herbheit griechischer Vasenbilder und fügen sich deshalb ganz ins homerische Bild, modeln es zwanglos, unmerklich um. (Hier ist anzumerken, daß des Dichters szenische Phantasie nicht nur im rein Dekorativen, vor allem auch in seiner großzügigen Behandlung der Massen unverkennbar beeinflußt scheint von Reinhardtscher Bühnenkunst! — eine sehr merkwürdige, aber nicht beispiellose Rückbefruchtung eines Dichters durch einen Regisseur.)

Der größte Fortschritt für Schmidtbonns literarische Person aber ist die wegsichere und entschiedene Art, wie hier die Fabel dem psychologischen Mittelpunkt

Digitized by Google

einhellig zugeordnet ist — dem Zorn des Achilles, dem Widerstreit eines maßlos trotzigen, tief verletzten Einzelstolzes mit dem Interesse eines Volkes. Vom Streit der Könige bis zum Auszug des Patroklos folgt der Dramatiker dem Homer; dann aber braucht sein ganz auf das eine Menschenschicksal konzentrierter Wille eine andere, mehr tragische Konsequenz, als sie das gleichmäßig verbreitete Interesse des Epikers gibt. Nun modelt er die Fabel: die Fürsten selbst liefern aus arger List um Achilles zum Kampfe zu reizen, Patroklos dem Hektor ans Messer; hernach, durch des Peliden erstes Rasen eingeschüchtert, bieten die Troer Frieden an, Agamemnon schlägt ein, die Griechen jauchzen der Heimkehr — und nun (das ist die Feinheit dieses Zuges!) wird des Achilles Mordgier wider Hektor den Griechen nicht weniger verhaßt und gefährlich als vorher sein Fernbleiben vom Kampf. Umsonst flehen sie ihn an: Achill erschlägt seinen Mann; der Friede ist zerstört. Die Griechen fluchen ihm, drohen ihm Tod. Aber vom Austoben seines letzten Zornes zutiefst erschöpft, entschreitet Achill den ihm so Fremdgewordenen zu freiwilligem Tod in den Scharen der Troer. Der unversehrbare Halbgott Homers konnte freilich so nicht sterben, aber das Drama braucht menschliche Helden.

Die Abwandlung der Fabel scheint mir meisterlich. Was einzuwenden wäre, geht gegen den innern Nerv des dramatischen Baus. Sein Gleichgewicht ist nicht vollkommen. Zu sehr ist Schmidtbonns Anteil und Liebe auf Seite des zürnenden Achill. Der Friedenssehnsucht der Völker wird zwar in starken Szenen ihr Recht, aber der Volksfürst Agamemnon bleibt doch ein zu eng gemeiner, persönlich kleiner Gegenspieler.

Digitized by Google

Das nimmt dem Werk etwas an sinnbildlicher Größe und an dramatischer Kraft, tragischer Erschütterung. Hier ist ein lyrischer Rest von Parteilichkeit, dem Schmidtbonn noch entwachsen soll. Trotzdem ist ‚Der Zorn des Achilles' das weitaus hoffnungsreichste und erfüllungsstärkste Werk, das diese fünfte Wanderung auf den neuen Wegen zum Drama mir gezeigt hat.

Digitized by Google

Digitized by Google

DEUTSCHES DRAMENJAHR
1910

Digitized by Google

ENTTÄUSCHUNGEN UND HOFFNUNGEN

Am Ende dieses sechsten Jahres dramaturgischer Observation sieht sich der Wetterwart um — und bekämpft mühsam reaktionäre Anwandlungen. Was ihm auf den Lippen liegt, ist eine Parole, die etwa klingen könnte: Zurück zu Hauptmann! Heil Fuhrmann Henschel! Hoch Rose Bernd! Damit hätte er gesagt, daß er dieses beständigen Neuansetzens und Neuversagens, dieses lahmen Hochflugs, dieser halben Heldentaten todmüde ist und seinen Geist erquicken möchte, an den einstweilen letzten Werken deutscher Bühnendichtung, in denen Kraft und Erkenntnis im Gleichgewicht ruhen, und die bis in die letzte Zeit hinein gesättigt sind mit Können, Können, Können! ‚Fuhrmann Henschel' und ‚Rose Bernd' nenne ich als die klassischen Werke des naturalistischen, des neufatalistischen Weltgefühls, nenne sie als die untadeligen, in sich ruhenden Meisterwerke, die unproblematisch vollendeten, die so den stärkern ‚Webern', dem reichern ‚Geyer', dem tiefern ‚Kaiser Karl' ästhetisch weit überlegen sind. Denn was uns zur Orientierung not tut, damit wir in diesem Schwall von Absichten und Strebungen nicht den Boden unter den Füßen verlieren, ist die täglich wache Erinnerung an ein ganz gestaltetes, ein wirklich gekonntes Kunstwerk, und zu solcher Ermunterung ist das nächste Beispiel vielleicht kräftiger als das fernste. Mehr als ‚König Oedipus' kann uns ‚Rose Bernd' lehren, in der jedes Wort und jede Handlung mit Leben geladen ist, mit dem sprachlich erzeugten Leben leidender Menschen, in der alles durchzittert ist vom Rhythmus desselben einheitlichen starken Weltgefühls, das diesen Stoff gefunden,

Digitized by Google

diese Menschen gesehen, diese Szenen gewählt hat. Nur daß uns dieses Weltgefühl seinem Inhalt nach auf die Dauer nicht genügt, daß wir neben dem leidenden Menschen wieder den handelnden, statt der fatalen Situation den bewegten Konflikt, den freien Kampf sehen wollen. Weil dies aber eine Lebensfrage der neuen Generation, ein innerstes Bedürfnis der werdenden Kultur ist — so müssen wir nicht bloß wachen, sondern auch arbeiten. Müssen der rastlosen Arbeit der Zeit, die so ringt um den dramatischen Ausdruck ihres neuen Lebens, nicht den Anteil versagen, so sehr ihre einzelnen Produkte uns verstimmen mögen. Wir dürfen nicht müde werden, ihr helfend, sondernd, ermunternd zuzusehen. Und einen Augenblick der Ermüdung niederkämpfend, weigert sich der dramatische Wetterwart entschieden, irgendeine Parole auszugeben, die mit dem Worte ‚Zurück' beginnt.

Dann freilich muß er sich wieder dem in sich Unzulänglichen zuwenden, dann muß er wieder seine ganze Wachsamkeit schärfen, um — jeden guten Willen gern anerkennend — nirgends den guten Willen für die Tat zu nehmen. Denn solange wir uns an interessanten Absichten genügen lassen, werden wir keine starken Taten haben. Der Kritiker, den ein klares Grundgefühl und ein sicherer Grundwille in dieser Zeit gründet, lasse sich deshalb ruhig anspruchsvoll und hochmütig, hartnäckig und dogmatisch, ungenügsam und rechthaberisch schelten: das sind lauter Lobsprüche. Wer ein Ziel sieht, darf jedes Wanderers Weg werten. Ob er recht gesehen, entscheidet die Geschichte. Daß er unerbittlich zu seinem Ziel hält, ist das sittliche Minimum, für das ihn sein Selbstgefühl entscheidet, ohne das kriti-

Digitized by Google

sche Arbeit in jedem Fall wertlos wäre. Und dies vorausgeschickt —: es ist wiederum armselig bestellt mit der dramatischen Ernte von 1910. Sie besteht zu größerm Teil aus sichern Enttäuschungen und unsichern Hoffnungen.

*

Zu den Enttäuschungen zählt mir vor allem Johannes Raff aus Wien. Sein Drama ‚Der letzte Streich der Königin von Navarra', das vor drei Jahren gelesen und gespielt, geliebt und gelobt wurde, konnte mit seinen lyrischen Überschwemmungen und Strudeln das hoffnungsvolle Zuviel eines beginnenden Dramatikers oder das einmalige szenisch-lyrische Aufflackern und Ausbrennen einer schnell fertigen Begabung sein. Nach dem neuen Stück — ‚Der Zerstörer' — bin ich mir zu Raffs Ungunsten sicher geworden. Leergebrannt ist die Stätte; eine matte, mühselige Wiederholung des Themas der ‚hohen Liebe', idealistische Verhimmelung grell gegen vampirische Sinnenraserei gepinselt. Und in die Mitte gesetzt der wild-edle, leidvoll-geniale Künstler, dies trostlose Refugium aller im Grunde einfallslosen, das heißt: im Grunde unkünstlerischen Poeten, diese wehleidige Selbstbespiegelung romantischer Dilettanten. Nichts ist unerträglicher als diese Künstler, die uns statt Kunstwerken ein chronisches Gejammer über ihr schweres Künstlerlos geben! Wenn sie es doch sein ließen! Wenn sie sich doch nicht opferten! Wenn sie doch sich und uns verschonten, diese abscheulich Unfruchtbaren und Verlogenen! Nichts unerträglicher und nichts banaler! Und nichts banaler als diese Zweifrauensituationen, in die dieser Maler Giovanni, genannt il Tedesco, gestellt ist und nichts banaler als die Renaissance dieses pisani-

Digitized by Google

schen Tyrannenhofs mit seinen in der Wiener Dichterschule nachgerade obligatorischen Mordfesten. Hier ist überhaupt die Wiener Neuromantik am Ende. Raff breitet ihre Requisiten in plattester Nüchternheit hin, um sie dann mit rein mechanischer Kraft durcheinanderzuschütteln, ein künstliches Chaos zu erzeugen. Eine gleichgültig triviale Sprache arbeitet solange in Wiederholungen, bis eine Art quantitativer Nervosität entsteht; aber innen bleibt alles kalt und strudelt in dürrer Begrifflichkeit um die Worte ‚Kraft' und ‚Lust' und ‚Not' und noch ein paar. Kein Rhythmus trägt und eint diese Rede mehr, wie Spreu umfliegt sie uns:

Stark muß man sein. Ich bin's. Noch mehr als sonst.
O noch viel mehr! Denn . . .! Sag nun, was du willst
Mit diesen Reden! Sieh mich an und sag's.
Ich?
Du!
Ich nichts. Ich weiß nichts. Ich will nichts.
Allein mich treibt's, und also muß ich reden.

So reden diese Leute, reden jede dramatische Situation zu Tode und wenn ihre dürre Begrifflichkeit zynische Kraft vortäuschen will, leisten sie sich nüchterne Geschmacklosigkeiten wie:

Du weißt, die Frau vom Haus, die blonde Frau,
die so verträumt und so verloren ist,
doch manchmal Krämpfe kriegt, die wild sie machen —

oder völlig verplattete Hofmannsthalereien wie:

Wer weiß das? Wer? Nichts weiß man auf der Welt!
Alles kann sein, so lange wir noch leben —

die dann ins Mechanisch-brutale zurücktrotteln:

Ja, Angelo! — Ich mach euch wohl ganz dumm?
Wundert euch nicht zu sehr! Ich bin vielleicht

Digitized by Google

nicht ganz bei Trost. So heißt's ja wohl, nicht wahr?
Bin nicht bei Trost? Drum eben brauch ich Trost!
Schaut nicht so drein! O Gott, nicht wieder weinen!
Ich laufe euch davon!

So poltert diese Talmiekstase auf jambischem Knüppeldamm ununterbrochen durch einhundertsechsundsiebzig Druckseiten und muß ihre Talminatur jedem fühlenden Ohr verraten, weil sie ohne den Klang bleibt, der das sinnliche Korrelat jeder kunststarken Notwendigkeit ist, weil sie ihr Metrum mühselig und äußerlich mit Flickworten, gezwungenen Satzstellungen, nutzlosen Wiederholungen und schwunglosen Kleinsätzen füllt. Einige wenige Male redet sich Raff durch diesen ungeheuern Redestrom bis in eine tragfähige Stimmung hinein und ein lyrischer Klang steigt auf, der wirklich zu uns reden könnte, einige wenige Male. Aber die Hoffnung auf den Dichter Raff ist mir mit diesem Stück voll mechanischer Brunst gründlich zerstört.

*

Zu den Hoffnungen zählt mir Hans Franck aus Hamburg. Sein neues Drama: ‚Herzog Heinrichs Heimkehr' beweist den gleichen Ernst, die gleiche Reinheit der Absicht wie der ‚Herzog von Reichstadt' und ist entschieden glücklicher in der Motivsetzung: Der alte Herzog, der dreißig Jahre außer Landes war, in Pilgerfahrt und Gefangenschaft, kehrt heim und fordert die Krone, die der Sohn in unsäglichen Mühen erstritt und befestigte, zurück; nun steht Anspruch gegen Macht, Recht gegen Leistung, Tradition gegen Schöpferkraft — wie Vater gegen Sohn. Der Konflikt ist recht im Sinne der neuklassischen Schule ideal gesetzt. Aber minder

Digitized by Google

ideal gelöst: der Vater kehrt als Pilger heim; der Sohn will ihn, auch nachdem er ihn hat erkennen müssen, nicht anerkennen. Aber zur Gewalttat ist er auch nicht fähig: er beschließt die unwahrscheinliche Halbheit eines öffentlichen Waffenganges mit dem offiziell abgeleugneten Prätendenten. (Was dem Greise gegenüber doch beinah Mord ist und ein feiger dazu!) Dem Alten reift inzwischen Einsicht: er müsse um des Landes willen der jungen Kraft weichen. Er schwört — aber erst, nachdem sich der Sohn durch Ableugnung des Vaters meineidig gemacht hat — vor dem Volk die eigene Identität ab. Dadurch überwunden, gibt nun der Sohn sein Spiel auf und wirft sich ihm schamvoll zu Füßen. Aber der Alte verzichtet und stirbt — während wir glauben sollen, daß der Junge (obwohl offenkundig beinah Vatermörder und ganz meineidig?) in Ansehen sein Volk weiter beherrscht. Die Unwahrscheinlichkeit ist nur die äußere Manifestation der innern Unentschiedenheit, mit der Franck noch dem hier gesetzten Konflikt gegenübersteht, für den (künstlerisch gesprochen) eben keine glücklich lösenden Zufälle, sondern nur tragische Entscheidungen existieren. So ist auch theatralisch der sehr kräftige Anlauf der ersten zwei Akte im dritten ins Stocken geraten. Das szenische Kompositionstalent scheint mir gleichwohl bewiesen und gegen Francks erste Arbeit im Fortschreiten. Auch das eigentliche Dichtervermögen des jungen Autors wächst wohl — aber langsam. Francks Kunst entzündet sich am Zusammenstoß einer Idee und einer Anekdote und arbeitet langsam und mühevoll erst jener reichern Region zu, in der die echten Dichter schon zur Welt kommen: wo Kunst aus Erlebnis, aus Menschenschau unmittelbar aufsteigt. Seine Gestalten sind zu-

Digitized by Google

nächst als bedeutsame Typen einer Absicht hingestellt, und nur allmählich und nie bis zum Rande füllt er sie mit Lebensblut nach. Manche bleiben banale Funktionäre. Aber die Kraft ist da: im Vater wie im Sohn und auch in mancher Nebengestalt zucken zuweilen ganz individuelle, dramatisch-dichterisch gezündete Lichter auf, die jene Zweckwesen zu Menschen machen; die uns vom Verstehen zum Fühlen überleiten. Ich glaube, daß diese nachträgliche Eroberung der dichterisch-sinnlichen Sphäre bis zum gewissen Grade möglich ist, und daß Franck auf gutem Wege ihr zugeht.

Dafür zeugt mir auch der Stand seiner Sprache — denn hier ist schließlich der untrügliche Prüfstein für jedes Dichters Metall. Francks Sprache kennt auch viel Krampf und gewaltsamen Wirbel. Nur daß sie nicht, wie Raffs, damit den Schrei einer ekstastisch erlebten Sinnlichkeit nachäfft. Sie steht im Dienst des Gedankens, der oft noch in theoretisch wuchtiger, undramatischer, undichterischer Diskussion ausströmt, öfter aber das Bett der dramatischen Form, die Äußerungsart lebendiger Menschen sucht: hier wühlt sich nun Francks Sprache ein, ängstlich bemüht, den Rhythmus lebendiger Rede, den Ton der Natur zu fassen. Oft entsteht noch Überdrängtes, hastend Unklares, oft bleiben blaßbanale Partien. Aber zuweilen gelingt der tiefe Ton, der uns dramatische Illusion gibt, der unser Interesse in Lebensanteil verwandelt.

Wie weit Francks eigentlich dichterische Kraft reichen wird, wie weit es ihm gelingen wird, seinen Willen in den erträumten Leib anderer Menschen hineinzulegen und aus dem Munde erträumter Seelen herauszusprechen, das kann niemand voraussagen. Möge er bald die blasse

Digitized by Google

und schwer zu durchfärbende Typik des Herrscherdramas verlassen und seinen Geist durch engere, schärfer konturierte Lebensformen hindurch zur Gestalt zwingen. Einer, der selber hinter dem kalten Ofen des Königsdramas gesteckt hat, rät ihm das. Es ist in Francks Geist ein andachtsvoller Ernst — Andacht zu neuen menschlichen Freiheitswerten! — um dessentwillen man es nicht froh genug begrüßen könnte, wenn dieser Autor Macht über die Bühne gewänne.

Digitized by Google

BEHARRLICHE ROMANTIKER

Jenseits von Hoffnung und Enttäuschung wirkt auf uns die Produktion einiger dramatischer Dichter ein, die ich vor einem Lustrum hier zuerst vorführte. Ihr Werk hat inzwischen an Bändezahl und Ruf gewonnen; eine neue Physiognomie gewann es nicht. Die Entwicklung dieser Künstler bestand vielmehr darin, all jene physiognomischen Merkmale, die von Anbeginn ihren Charakter und ihre Beschränkung zeichneten, zu verschärfen; aber den Bedürfnissen der Generation, den Forderungen der dramatischen Form genügt ihre so ausgeprägte Eigenart ebenso sehr und ebenso wenig wie von Anbeginn. Und in diesem Sinn geben sie Jahr um Jahr das gleiche Werk.

Von Herbert Eulenberg ist diesmal — seit sehr vielen Jahren zum erstenmal — kein neues Stück zu verzeichnen und das ist vielleicht ein hoffnungsvolles Symptom. Ohne alle Ironie gesagt. Denn Eulenbergs Talent hat ja in diesem Jahr nicht etwa brach gelegen; es hat vielmehr ganz überraschend reiche Frucht getragen: Er hat den köstlichen Band ‚Schattenrisse' veröffentlicht und eine kräftig gescheite Rede über Schiller, er hat eine theatralisch kluge Umformung eines seiner ältesten und stärksten Bühnengedichte, der ‚Anna Walewska', vorgenommen, er hat einen Band Novellen ediert und ein Buch Sonette angekündigt. All das deutet auf ein Blühen der Kraft, zugleich auf eine wachsende Umsicht des Geistes — und könnte die Hoffnung wecken, daß Eulenberg mit vertiefter Einsicht, mit einem reinern Gleichgewichtsgefühl, einem geweiteten Horizont zur Gestaltung dramatischer Kämpfe zurück-

Digitized by Google

kehren wird. — Freilich, was andre ebenbürtige Talente in diesem Jahre ediert haben, drückt auf unsre Hoffnung und scheint uns (im Gegensatz zur Unendlichkeit und Unberechenbarkeit des Genies) die starre Unveränderlichkeit des Talents zu lehren.

*

Von Eduard Stucken, dessen gewählt abseitiges Talent ich damals würdigte, als ich zuerst die Wege zum Drama nachging, und der inzwischen zu Ruhm und Erfolg gekommen ist, von Eduard Stucken liegt wiederum ein Versdrama vor. Ein Versdrama, das zum erstenmal die heilige Dämmerung der Gralswelt verläßt und zugleich den Vers, jenen doppeltgereimten, daktylisch schweren Vers aufgibt, der dieser Dichtungen enggeschlossenes Kleid war. Sein neues Drama ‚Astrid' nimmt den Stoff aus einer mittelalterlich isländischen Überlieferung und kleidet sich in den üblichen fünffüßigen Jambus. Wer fürchtet (und das übelkonventionelle Ibsenstück ‚Myrrha' konnte solche Furcht wecken), Stucken würde sich mit seinem Gralvers jeder sprachkünstlerischen Kraft begeben, der wird hier wohltätig enttäuscht; wer aber hoffte, dieser Dichter werde an einem neuen freiern Stoff auch einen neuen Geist entfalten, der unmittelbarer, tiefer aus unserm Lebensbedürfnis herausschürfe, der wird nicht minder enttäuscht. Im letzten kulturellen und dramaturgischen Sinn hat sich Stuckens Drama mit dieser Abwendung vom Gral nicht gewandelt. Nur die Stimmungsfarbe ist geändert. Statt der weichen Wortmusik der Gralsdramen, auf deren Versen man wie auf schweren, hohen Teppichen hinschritt, gibt Stuckens Sprache jetzt einen harten, trockenen Ton. Ganz überraschend spröde und musiklos sind diese Jamben; vielleicht

Digitized by Google

war die benebelnde Monotonie der früheren Verse doch auch Armut an musikalischer Phantasie? Aber Stuckens neue Sprache ist deshalb nicht tot, nicht wirkungslos: sie ist knapp, kräftig und einfach und von den Bildern der nordischen Sage klar und schön durchfärbt. Kennerschaft ist da wirklich zu Kunst umgesetzt. So entsteht eine trockene und helle Luft, in der Stuckens Helden groß und sichtbar zu ihren Kämpfen schreiten können. Es ist im Grunde der älteste aller Stoffe, dem Brunhildmotiv eng verschwistert: die königlich stolze Frau, die sich vom geliebten Helden verraten wähnt und an einen geringern bindet. Dieser Mindere ist des Helden Blutsfreund und noch edel genug: er log nicht, er ließ sich kaum ein wenig von der Gelegenheit treiben. Und der Held verriet nicht, er spielte kaum einmal mit dem Gedanken der Untreue — er kehrt zurück, da es zu spät ist. Nun stehen die drei da: unschuldig, schuldig und ganz verloren. Und wie sie, aller Sühneversuche spottend, dem Verderben zutreiben, wie Astrid nicht ruht, bis Bolli und Kjartan einander vernichten, das ist der Inhalt des Stückes und ist mit theatralischer Kraft und vornehmer Haltung gegeben. Ja, eine Szene des vorletzten Aktes: da die drei, ehe sie ins letzte Verderben gehen — unwiderstehlich getrieben, furchtbar geweiht — einander zum Abschied küssen, ihrer Liebe treu, aber treuer bis in den Tod dem Gesetz ihres Stolzes —

„den breiten Schattenweg
ins düstre Tal muß einer von uns gehn.
Wer? Sterne wissen's. Aber Todfeindschaft
tilgt Liebe nicht. Ich küsse dich, mein Bruder" —

diese Szene ist ergreifend groß. Das ganze aber scheint mir mehr eine kühl fesselnde Schönheit als ein menschlich

Digitized by Google

erregendes, lebenswichtiges Werk. Wie es in den Gralsdramen war, so bleibt es hier: zu einfach und primitiv ist hier die Konfliktsetzung, zu geradlinig starr die Charakterführung. Das ist nicht das neue, aus aller Verstrickung siegreich herausgeraffte Heldentum befreiter Menschen, das wir ersehnen — das ist und bleibt das unerprobte, von unsern Lebensnöten unerprobte Heldentum alter Sage, als schönes Schauspiel liebevoll hingemalt und zuweilen wohl durch eine Geste großer Kraft, edler Einfalt ergreifend. Aber nicht unsre Sache wird gehandelt. Kein gehobenes Abbild oder Vorbild unsres Lebens entsteht, im edel Dekorativen bleibt alles, und Stuckens Pfad — mit kulturvollem Ernst geebnet — bleibt eine Sackgasse, ab vom Wege zu neuer, großer dramatischer Kunst. Man soll sie mit genießendem Respekt begehen — aber rechtzeitig umkehren.

*

Ein starkes Beispiel für die Unveränderlichkeit des Talents allen stofflichen Anforderungen gegenüber gibt auch Emil Ludwigs neues Buch. Es enthält zunächst eine einaktige Tragödie: ‚Atalanta'. Hier zum erstenmal ist nun Ludwig auf eine dramatisch große Kontrastwirkung aus, trachtet nach theatralisch wuchtigem Zusammenschlag zweier gleich großer Kräfte. Mit der genial glücklichen Hand, die er bei Anfassen jedes Stoffes beweist, bildet er die Sage von der kalydonischen Eberjagd zu einer irdischen Spiegelung des Kampfes der Götter und Giganten, der kosmischen, kulturellen, schönheitshellen und der irdisch-elementaren, fruchttragend nächtigen Gewalten. Althaea, die Königin, ist von Gigantenstamm, sie ist die große Gebärerin, ganz Leben, ganz Tochter der Erde, Feindin jeder bloß

Digitized by Google

glänzenden Form, Feindin jeder sich selbst genießenden Jungfräulichkeit, Feindin der Olympierin Artemis, der unberührten Göttin heller Jagdfreude. Der Feindin sendet Artemis den verheerenden Eber; der Sohn Meleager soll ihn mit den besten Griechenhelden erschlagen. Aber nicht ihm erliegt die Gottesgeißel, sondern der Jungfrau Atalanta, die wie die zur Erde gekommene Artemis, den silbernen Bogen um die schmale Schulter, aus den kühlen Bergen Arkadias herschreitet. Sie trifft zuerst das Untier, dann gibt ihm Meleager den Todesstoß. Ihm wollen die Helden den Siegespreis reichen: aber der Gigantensohn ist entflammt für die Jägerin; Atalanta reicht er den Eberkopf, und den eigenen Oheim, der ihm wehren will, erschlägt er. Althaea, die Königin, sieht ihren Sieg zur tiefsten Niederlage gewendet und nun stößt sie das Holz, an das die Moiren Meleagers Leben knüpften, in den Altar, daß es mit dem Leben des Abtrünnigen dahinschwinde. Aber noch wird sie betrogen: denn da Meleager nun doch mit der Sinnenlust seines Geschlechts nach der olympischen Jägerin verlangt, ruft Atalanta zum Schutz ihres Magdtums die Götter an und während die zürnende Mutter sein Lebensholz verbrennt, glaubt Meleager den sanften Pfeilen des Gottes Apollon zu erliegen und stirbt in Anrufung der Olympier. Althaea aber verfällt den Erynnien, den furchtbaren Schwestern ihres wilden Geschlechts.

So außerordentlich geschickt und klug all dies gesonnen, geordnet, verbunden ist — es läßt uns kalt; es zwingt uns keinen Anteil ab, weil es ohne leidenschaftlichen Anteil ergriffen ist. Das Schicksal dieses Jünglings, der „schmachtend unter Wilden, bei Rauhen zart und einsam übers Maß" im Zusammenstoß zweier Grundkräfte

Digitized by Google

zermalmt wird, ist Ludwig kaum Herzenssache gewesen. Deshalb wirkt all die tragische Geschwelltheit der Sprache oft kalt, rechnend gesetzt — geschwollen. Deshalb bleibt gerade Meleager ein gleichgültiger, jugendlicher Held und auch seine Mutter (die wie Oswalds Mutter und Klaras Vater die eigentliche Trägerin der Tragödie sein soll) ergreift uns in ihren gut gefügten Reden kaum und bekommt etwas von einer Paraderolle. Wie denn dies Stück überhaupt im selben Maße sich dem Theatertauglichen nähert, wie es sich vom dichterisch Echten Ludwigs entfernt.

Denn dies Dichterische ist eine betrachtende, genießerische Entzückung und somit lyrischer Natur, an Betrachtung von Menschen gewandt und deshalb dem Dramatischen verschwistert — und doch nie dramatisch, weil nur Betrachtung und nicht ethisch gespanntes Mitleben. So bleibt aus dieser Ebertragödie nur ein Stimmungsklang: der silberne Klang, mit dem sich olympisches Leben aus düstrer Riesenwelt abhebt, — der ist gefühlt und deshalb fühlbar gemacht. Nichts ist mir ins Innere gedrungen von diesem großen Akt als der Atalanta Kommen und Gehen — wie sie aus schwarzem Walde hertritt und in Waldesdunkel entschreitet, ganz die gleiche, die silbern unberührte, mit dem Ruf nach ihren Hunden: „Laelaps, Alektor!"

Weil aus genießender Betrachtung, nicht aus wirkendem Teilhaben Ludwigs Kunst stammt, deshalb ist sie (gerade wie Stuckens, gerade wie der größte Teil unsers heutigen Könnens!) am reinsten im dekorativen Spiel, und deshalb gewährt kaum eine Dichtung Ludwigs bis heute einen so reinen Genuß wie das im gleichen Bande enthaltene Ballett: ‚Ariadne auf Naxos'.

Digitized by Google

Wieder ist mit genialem Griff aus uralter Fabel neuer Tiefsinn gehoben. Für Nietzsche war Ariadne und ihre Klage nur eine Metapher für die Einsamkeit des dem Gotte Ausgelieferten — Ludwig dichtet wirklich aus dem Mythos heraus: Theseus läßt die Geliebte am ersten Tage auf Naxos zurück, da sie „im Sturm entschlafen" ist; aber der Gott der Stürme, Dionysos, nimmt sie auf, er bietet ihr Wein und begegnet ihrer klagenden Frage mit den Worten: „Wein ist Theseus!" Und im Licht dieses groß gesetzten Wortes leuchtet die alte Fabel in tiefem Sinn auf: jede Liebesfahrt verliert den Geliebten, aber sie gewinnt den Gott, den Gott des Rausches: Wein ist Theseus! Und um diesen Sinn sind kostbar reiche Girlanden geschlungen. Pan ist Prolog, und Echo, die schon immer unsichtbar hineinrief, ruft in sichtbarer Gestalt uns zum Ausklang an. Horen, Chariten und Eroten künden den Gott, Iris und Hermarphroditos mischen sich ins Spiel und Chöre von Okeaniden und Najaden, Oreaden, Satyrn, Bacchanten und Mänaden verschlingen sich. Alles ist von einem höchst beweglichen musikalischen Gefühl in immer wechselnden Rhythmen gesprochen, von gebildetster szenischer Phantasie geordnet. Wenn Rhythmus und Reim, die zum Teil am zweiten ‚Faust' geschult sind, zuweilen so begrifflich und gewaltsam in der Wahl der füllenden Worte sind — wie es hie und da die Verse des alten Goethe auch sind — so tut das nicht viel. Denn durch das Ganze dieser Sprache geht ungebrochen ein großer musikalischer Zug und macht dies Gedicht zur denkbar günstigsten Textvorlage für einen genialen Komponisten, der freilich ein tiefer und reicher Melodienfinder, kein „Programmatiker" sein müßte. Daß dieses prachtvolle, einstweilen

Digitized by Google

auch ohne Musik genußreich zu lesende Textbuch zwar die Möglichkeiten von Ludwigs schwelgerischer, szenisch-lyrischer Kunst aufs beste erfüllt, nicht aber unserm Bedürfnis nach dramatischer Lebensgestaltung Genüge tut, das braucht nicht erst bewiesen zu werden.

Digitized by Google

Wenn Emil Ludwigs leicht und reich hinspielendes Talent durch keinen andersartigen Stoff aus seiner Bahn zu locken ist, wenn selbst von seiner Götter- und Gigantenschlacht nichts haftet als eine lyrische Impression — um wieviel weniger wird da unser ernsthaftester, geistigster und hartnäckigster Poet aus seinem Zentrum zu bewegen sein: Paul Ernst. In der Tat ist erstaunlich, wie scheinbar entlegene Stoffe er seinem Prinzip einordnet. Von 1909 noch legt der Inselverlag eine Komödie vor: ‚Über alle Narrheit Liebe'. Die Anekdoten von Aristoteles und Thais auf der einen und der Witwe von Ephesus auf der andern Seite werden hier innerhalb eines Liebesquartetts als Exempel männlicher und weiblicher Narrheit abgewandelt. Aber es geschieht so programmatisch, so gründlich, so hartnäckig dialektisch, so unendlich übersichtlich glatt, daß für mich, trotz der vielen wirklich schönen Worte und feinen Wendungen, das Resultat ganz das Gegenteil von erheiternd ist. Viel schwerer wiegt die 1910 im gleichen Verlag edierte ‚Ninon de Lenclos'. Es ist ein bedeutendes, in sich vollendetes Stück des Ernstschen Stils. Rigoros wird die neutrale Szene mit fast ganz unmotivierten Auftritten durchgeführt; hart und stark die ethische Typisierung an den Figuren vollstreckt: ein plebejisch fanatischer Begehrer Ninons, ein halbtoller Bürgerssohn, bekommt als ihr künftiger Inhaber mit ein paar finster prächtigen Strichen das Gepräge wahllos gehetzter Sinnlichkeit; ihr gegenwärtiger adliger Liebhaber, der jenem zum Opfer fällt, ist der fade Durchschnittsgentleman; dann im Mittelpunkt der Handlung:

Digitized by Google

Ninons erster Liebhaber, jetzt ganz Gottergebenheit und Tugend, sein und Ninons Sohn, ganz die verwirrte und in den Tod flüchtende Unschuld, und schließlich Ninon „die" Buhlerin, die trotz allen edlen Wallungen ihrer Schuld nicht entgehen kann. Denn nochmals sei es gesagt: Ernsts Technik, seine gläsernen Menschen, die stets selber zuschauen, wie der Mechanismus des Ernstschen Sittengesetzes in ihnen abläuft — diese rigorose Technik ist nur möglich als Abdruck einer ebenso rigorosen, brutal schlichten Ethik. Für Ernst ist die berühmte Ninon zuerst und zuletzt doch ganz einfach eine Dirne, und er verwirft sie um bestimmter Handlungen willen entscheidend. Das aber ist es, wogegen ich heftig Front mache — und ich denke mit den besten Geistern der Zeit im Bunde zu sein —: diese Rückführung von Gut und Böse auf einzelne festgelegte Taten, diese Werkgerechtigkeit, die konsequent zum absoluten Autoritätsglauben, zum Katholizismus führt, ist ein kultureller Rückschritt. Sie führt zur Verarmung des Lebens; denn der Protestantismus, der den Wert im innersten Glauben des Individuums sucht, wie er sich in verschiedenen Taten entladen kann — dieser Protestantismus kennt eine viel reichere, vielfältigere Welt von Individuen als die katholische, die nur so armselig viele Menschentypen als bekannte Handlungstypen und im letzten Ende gar nur „gute" und „böse" bekennt. (Wovon die dramaturgische Spiegelung Paul Ernsts Einfarbigkeit gegen Shakespearesche Universalität ist.) Von Gesetz und Pflicht wollen wir freilich wieder wissen: aber die ganze ungeheure Kulturarbeit von Luther bis Nietzsche darf damit nicht negiert sein. Es ist das Gesetz des einzelnen, die Pflicht der Individualität, an die

Digitized by Google

wir glauben, die wir verkünden, die wir vom bloßen Getriebensein, bloßen Lüsteln, Betrachten, Bewitzeln des einzelnen heftigst abheben wollen. Wir wollen eine neue Sittlichkeit — Ernsts Typenblick erspäht uns eine alte, zu alte Moralistik. Eine „Dirne" ist vor Gott eine Verlorene — gut! Aber ist jede eine Dirne, die das Leben einer Dirne führt? Es ist die geschichtliche Bedeutung Shaws, dergleichen Fragen mit höchster sittlicher Energie, aus ernstester protestantischer Religiosität heraus gestellt zu haben. Um ein Beispiel zu geben: Shaw formuliert in ‚Frau Warrens Gewerbe' etwa so: Wer zeigt mehr Menschenwürde, Persönlichkeit, Stolz, Seele — das Eastend-Mädel, das sich in eine schmutzige Bleifabrik schleppt, mit der sicheren Aussicht, dort in 10—12 Jahren zugrunde zu gehen oder das gleiche Mädel, das ihren Körper (das einzige ihr gelassene Kapital) prostituiert, um sich (planvoll, arbeitsam, sparsam!) zu Licht, Luft, Sauberkeit, Freiheit emporzukämpfen? Shaw entscheidet unbedingt für die zweite; er sieht die tiefere Prostitution in der würdelosen Selbstaufgabe der ersten und macht für das allerdings unsühnbar häßliche Mittel der zweiten lediglich die Gesellschaft sittlich haftbar, die ihr keine andere Waffe zur Verteidigung ihrer Menschenwürde ließ, als diese höchst zweischneidige. Er weiß (ohne zu leugnen, daß die Dinge auch umgekehrt liegen können) — daß die „Tugend" des ersten Mädchens so gut wie stets Zufall, Feigheit, Gewohnheit, Schwäche ist, und daß mehr Wille, Geist, Persönlichkeit, Verantwortungsgefühl, kurz mehr Sittlichkeit in der Handlungsweise der Zweiten stecken kann. Er knüpft sein Urteil nur an das „innere Licht",

Digitized by Google

an den Glauben, in dem einer handelt, nicht an die Handlung, an Werke. Man kann deshalb sagen, daß Shaw das innere Prinzip des protestantischen Christentums rein ausgebaut hat, während Ernst in dessen historischen Inhalten, seinen unvollkommenen Rigorismen verhärtet ist.

Als anderseits Friedrich Freksa seine ‚Ninon' schrieb, da hat er sehr wohl gefühlt, was an hohen, reinen Menschenwerten in dieser Liebhaberin gesteckt haben mag, und hat das vortrefflich dargestellt. Nur daß er allzu leicht und willig über die große, zunächst doch einmal zu überwindende Gefahr hinwegglitt, die das Prostitutionelle für die Würde eines freien Menschen bedeutet; und so schwächte er seine Tragödie zum traurigen Spiele. Unsre feinern, freiern Geister haben eben nicht jenen letzten Ernst, jene wilde sittliche Leidenschaft, jenen Fanatismus der Idee, um dessentwillen mir die Gestalt von Paul Ernst bei aller sachlichen Gegnerschaft so ehrwürdig, so unentbehrlich und heilsam für unsere Zeit scheint.

Die ungeheure Distanz, die Paul Ernsts erstaunliche Entwicklung zurückgelegt hat (von seinen berlinischen Schauspielen ‚Lumpenbagasch' und ‚Chambre séparée' des Jahres 1898 bis zu ‚Canossa', ‚Brunhild' und dieser ‚Ninon de Lenclos') — diese Distanz pflegen Literaten als den Unterschied zwischen Naturalismus und Stilismus zu bezeichnen. Es ist nichts Wesenhaftes damit gesagt. Denn auch in Hauptmanns ‚Rose Bernd' war eine eminente Stilkraft, ein höchst zweckmäßiges Behandeln des dichterischen Materials zur Färbung des herrschenden Weltgefühls. Die Frage ist also nicht etwa: Stil oder Nichtstil? (denn Nichtstil wäre einfach gleich

Digitized by Google

Nichtkunst), sondern: Was scheidet die S t i l e, welche Differenz des Weltgefühls bedingt diese sehr sichtbaren Unterschiede der Formgebung? Mehr Wesentliches als mit allem Gerede von „Naturalismus" und „Neuklassik" hat man gesagt, wenn man feststellt, daß Ernst in den gleichen zwölf Jahren sich vom Sozialdemokraten zu einer Art von freiem Konservativismus entwickelt hat. Diese politische Wandlung ist in der Tat unmittelbare Anzeige der innersten stilumbildenden Entwicklung des Dichters. Von einem Stil, der den Menschen vor allem als Glied der Masse empfinden läßt, dessen Farbe und Rhythmus ihn vor allen als Naturteilchen geben, als getragenes und getriebenes Stück der Schöpfung zeigen will, ging der Weg zur Bildung eines Stils von aristokratischen Prätensionen, zur Betonung geistiger Autonomie, menschlicher Schöpferkraft und stolzer Eigengesetzlichkeit. Nur scheint mir persönlich, daß Paul Ernst (in sehr viel geistigerer und versteckterer Weise freilich) den Fehler des preußischen Konservatismus teilt, bei dem der wahrhaft aristokratische Glaube an die „Freiheit der Christenmenschen" allzubald in äußern Autoritätsprinzipien erstickt und zur absoluten Verknechtung führt. Das innere Gesetz, das nicht immerfort freie Tat der Person (wirklich „i n n e r e s" Gesetz) bleibt, das man als Regel abstrahiert und über die Menschen hängt, hört auf, Persönlichkeitswert, Freiheitswert zu haben und macht den Menschen genau so unfrei, so herdenhaft wertlos, wie er als Massenglied, als Milieuprodukt, als Opfer des naturalistisch-materiellen Mechanismus ist. Gerade im Kulturphänomen Paul Ernst bricht die tiefe und bedenkliche Verwandtschaft zwischen preußischer Sozialdemokratie und preußischem

Digitized by Google

Konservativismus hervor: es ist ein autoritativer, im Grunde freiheitsfeindlicher Geist, der sie beide beseelt. Paul Ernst ist (wie der viel derbere Arno Holz, der Freund seiner Anfänge) im Grunde vor allem eins: Dogmatiker, Verehrer einer starken, sichern Außengesetzlichkeit. Geistige Unterschiede wesentlicher Art liegen im Stofflichen; Ernst hat nur die Inhalte des Dogmas gewechselt, weil seinem feinern Geist marxistischer Materialismus unbehaglich wurde; vielleicht auch, weil er jene Elemente bloß anarchistischen Aufruhrs instinktiv floh, die sich jeder Oppositionspartei leicht einmischen, auch wenn sie im Grunde so erbaulich gläubig ist wie Preußens Bebelpartei. — — Auch hier bleibt die Parallele mit Shaw lehrreich: wer in der seelischen Freiheit, der Gewissenswürde, dem strebenden, gläubigen Willen letzten Wertmaßstab sucht, der wird jede äußere Situation in Abzug bringen und deshalb Demokrat sein — die Betonung der äußern Tat führt zur Schätzung von Situation, Stand, Rang, Klasse, zum Aristokratismus. Der Protestantismus, dessen Reformation nicht „immer fort geht", der bei irgendwelchen Inhalten erstarrt, wird rückläufig und endet schnell im katholischen Autoritätsdogma, in „gottgewollten Abhängigkeiten".

Dabei gehört Ernstens heißeste Liebe jenem eigentlichen Aristokratismus des starken und großen Menschen, der nur sich selbst Gesetze gibt. Aber er ist nicht glücklich in dieser Liebe. Das Bild dieses wahrhaft Großen darzustellen gelingt ihm (ebenso wie dem preußischen Adel) nur in seltenen Augenblicken; denn ihm steht (wie jenem eine ungeistige Klassentradition) dogmatisierende Leidenschaft im Wege, die immerfort goldene Moralregeln für die freie Sittlichkeit großer

Digitized by Google

Menschen interpoliert. Zu dieser Sittlichkeit, diesem freien Eigengesetz, diesem echten (privilegienlosen) Aristokratismus der geistigen Kraft führt kulturgeschichtlich nur der große Weg des Protestantismus, der „gottgegebene Kraft nicht ungenützt verlieren" mag. Oder um im politischen Bilde zu bleiben: der Weg des Liberalismus, der das große Erbgut der Menschheit aus der Renaissance ist, ihr köstlichster Besitz, den weder spießbürgerliche Armseligkeit und manchesterliche Roheit auf die Dauer entwerten, noch snobistischer Aesthetizismus ernstlich diskreditieren kann. Diesen Liberalismus aber hat Ernst auf seinem Wege von der Sozialdemokratie nach rechts hinüber umgangen; und das ist der letzte Grund, warum er uns das Drama des freigefühlten und freigestalteten Menschen, des „Helden" (der übrigens auch ein Schuster von „Beruf" sein kann!) nicht gibt. Die große Revolution, die im neunzehnten Jahrhundert unsre ganze Kultur erschüttert und deren politischer Name Sozialismus ist, hat den Menschen sehr verstärkte Gefühle des Zusammengebundenseins mit allen Gliedern der Natur wie der Gesellschaft gegeben. Das ist trotz aller zunächst nivellierenden Wirkung ein unverlierbarer Gewinn, der nicht mehr verleugnet werden darf. Wenn auf diesem tief durchwühlten Grunde eine neue Kultur der Freiheit gebaut werden soll, so kann nur der große Baumeister der letzten Jahrhunderte, er, der Renaissance, Reformation, Aufklärung, Revolution und Kaiserreich gebaut hat, der Geist der Persönlichkeit, der Individuen, politisch „Liberalismus" genannt, das Werk ausführen. Aber er kann nur bauen, wenn er die Lehren des abgelaufenen Jahrhunderts annimmt, wenn er Naturwissenschaft und Sozialismus nicht ignoriert

Digitized by Google

und verachtet, sondern in sich aufnimmt und neu verarbeitet. So kann politisch der Liberalismus nur Bedeutung und Macht zurückgewinnen, wenn er alle Wahrheiten des Sozialismus tief in sich aufgenommen hat — und er scheint auf dem Wege dazu. So kann dramatisch die neue Tragödie nur Gestalt und Macht gewinnen, wenn sie alle Kunst der Menschengestaltung, mit der uns die „naturalistische" Aera bereichert hat, beherrscht und nach Wahl und Ziel mit verwendet — ist sie auf dem Wege?

Paul Ernst, der vom Abhängigkeitsdogma jäh übersprang zu einem „Dogma der Freiheit" (was ein Widerspruch in sich bleibt), führt diesen Weg nicht. Aber ob aus der Asche des Naturalismus, in unmittelbarem Anschluß an die Traditionen der achtziger Jahre, ohne neuromantische oder neuklassische Umwege sich vielleicht Zukunftsvolles erhebt? Ob Hauptmann oder auch nur Schnitzler heute einen Nachwuchs haben, der das Wichtige ihres Werkes festhalten und sie doch überwachsen kann? Das ist die letzte bedeutende Frage, auf die uns die dramatische Produktion des Jahres 1910 noch Antwort geben soll.

Digitized by Google

FORTSCHREITENDE REALISTEN

Die sogenannte neuromantische und die mit noch mehr Vorsicht so zu nennende neuklassische Richtung haben bei aller Gegnerschaft ein Wichtiges gemeinsam: den brüsken Bruch mit den stilistischen Errungenschaften der Generation von 1890, die besinnungslose Absage an den „Naturalismus". Darin lag Notwendigkeit, soweit jene Bewegung mit den schlimmsten aller ästhetischen Irrtümer verschwistert war: Der Wert eines Kunstwerks sei gleich der Treue der gelungenen Naturnachahmung. Aber soweit der Naturalismus nur Stilmittel wies, um das neue Gefühl von der Naturverwobenheit des Menschen darzustellen, bereicherte er die Technik der Menschendarstellung mit neuen illusionskräftigen Mitteln, die fortan kaum mehr vernachlässigt werden dürfen. Auch dann nicht, wenn über das naturalistische Abhängigkeitsgefühl wieder zu freiwollenden und schaffenden Menschenidealen der Weg gebahnt wird. Denn unsern vom Naturalismus geschärften Sinnen wird alles Heldentum nur erredet und erlogen scheinen, das nicht durch den Grund unsers gegenwärtigen Lebens durchbricht. Hier haben unsre Neuklassiker versagt: statt den Hauptmannschen Menschen zu einem Shakespeareschen empor zu e n t w i c k e l n, haben sie ihn durch eine Racinesche Redefigur e r s e t z t. Darum werden sie über unser Gefühl nicht siegen. (Die Neuromantiker hatten eigentlich überhaupt nur das naturalistische Wesen für feinere und schwächere Nerven übertragen; sie brachten nichts wesenhaft Neues, Fortführendes.) So bleibt die Frage, ob nicht vielleicht ohne solch schneidend bewußten Abstoß aus der künstlerischen Nachfolge der

Digitized by Google

Naturalisten junge Talente aufwachsen, die der Instinkt ihres jüngern Lebens über die alte Generation hinausführt, ohne daß sie dabei deren Erworbenes einbüßen: die Kraft neuzeitlicher Menschendarstellung?

*

Obwohl der stärkste Künstler der ältern Generation Norddeutscher ist, scheint die Fortentwicklung des naturalistischen Stils am ehesten in Österreich zu gedeihen. Hauptmann schien mit seinem unermüdlichen, vorwärts und rückwärts, hinauf und hinab, rechts und links tastenden dramatischen Formversuchen bis heute fast allein und ohne Gefolge zu stehen. Während in Österreich die feste Gestalt Karl Schönherrs sich zu großer Sichtbarkeit aufgerichtet hat. Und Schönherrs dramaturgische Bedeutung scheint mir fast ausschließlich in seinem stilistischen Bemühen zu liegen: inmitten der voll lebendigen Heimat, auf der tragenden haltenden Erde Menschen aufsteigen zu lassen von dämonischer, schicksalgewachsener Kraft des Glaubens und Willens. Schönherr ist gerade mit allem, was an ihm grell und karg und schrill ist, das künftige Schulbeispiel für den Übergang des Naturalismus zum Monumental-Heldischen. Das tritt reiner in seiner Komödie ‚Erde' in Erscheinung, aus deren paar Motiven ein Bau von wirklich imposanten Linien aufgeführt ist. Die Kargheit seiner Phantasie, die — man vergleiche mit Hauptmann! — dürftige Zahl seiner Beobachtungen ist stets Schönherrs Not; aber seine persönliche Kunst ist, wie er aus dieser Not durch eine weise leitmotivische Behandlung jedes Details die Tugend einer einsilbig großartigen Architektur zu machen weiß. (In diesem einen Punkte:

Digitized by Google

breit kontrapunktische Ausarbeitung weniger Motive, ist Schönherr eher ein Schüler Ibsens zu nennen als irgendein lebender Autor!) In dem etwas erschreckend erfolgreichen ‚Glaube und Heimat' ist das nicht ganz so gelungen — weil Schönherrs echte Kraft nur aus der Heimaterde wächst, seine Beziehungen zum Glauben bleiben rhetorisch und die daraus folgenden Aktionen deshalb äußerlich theatralisch. Gleichwohl ist Echtgefühltes und Großstilisiertes genug auch in diesem Werk, und in den Spott der allzu klugen Berliner Literaten, die alles Einfache für platt, alles Herzliche für Schwindel und jede Begeisterung für Mumpitz zu halten beschlossen haben, in diesen Spott möchte ich trotz des durchaus unverhältnismäßigen Erfolges dieser nur halbechten Arbeit um vieles nicht einstimmen. Bei all seinen unverkennbaren Schwächen bleibt Schönherr eine ernste und wichtige Figur in unsrer dramatischen Entwicklung. — Menschlich schwächer, aber stilistisch kaum minder interessant ist Thadaeus Rittner, von dem ich im vorigen Jahre sprach, mit seinem Streben, Schnitzlerische Psychologie ins symbolisch Mächtige zu steigern. Und in seiner Art scheinen in Wien sich noch allerlei junge Talente zu üben: so hielt ich die Erstlingsarbeit eines Cruewell in Händen, wo nur ein Übermaß von Witz und Einfall der klärenden geistigen Selbstzucht harrt, und Dramatisches von Oscar Maurus Fontana, wo ein sehr ernstes und echtes Streben umgekehrt auf reichere Füllung mit selbständig erlebten Sinnlichkeiten warten muß, um Vollgültiges zu schaffen. Aber es scheint viel Leben und Bewegung im österreichischen Nachwuchs zu stecken.

*

Digitized by Google

Indessen sind gerade im letzten Jahr in Norddeutschland ein paar Talente hervorgetreten, die ihre Wurzeln im Psychologismus haben, dramatische Freilichtmaler aus Hauptmanns Schule, die den Menschen in seiner Atmosphäre zu fassen suchen — und beinah nur eine menschenerfüllte Atmosphäre geben. Am auffälligsten vollzog sich der Einmarsch von Hermann Essig, den Julius Hart im „Tag" mit ethischer Entrüstung abwehrte und Franz Blei in der „Schaubühne" mit ästhetischer Entzückung anpries. Ich finde, daß beide nicht so unrecht haben und beide viel zu starke Worte gebrauchen. Ein Talent nämlich ist dieser Essig ganz zweifellos; vielleicht ist seit dem jungen Wedekind niemand in Deutschland gewesen, der so in psychologischen Abbreviaturen schreiben konnte, dessen Sätze mit so hartem Ruck das Leben aus einer Gestalt reißen und mit so dichten dramatischen Verkürzungen polternd und knarrend und doch atemlos, lückenlos den Dialog vorwärtsschieben. Der sprechende Mensch, der Mensch, der in Worten seine Seele herauswürgt und mit Worten um sich haut, der Mensch, der im Rhythmus, im Bild im Satzbau seiner Rede seine ganze gefährliche Kraft, seine ganze groteske Ohnmacht enthüllt, er ist sicher Essigs starkes Grunderlebnis und damit dokumentiert sich dieser Autor als eine dramatische Begabung von seltener Reinheit: sein Wort entzündet sich stets an Spannungen, Handlungen, Bewegungen, er kennt keinen lyrischen Erguß, kein episches Geschwätz; seine kleinen harten Sätze schlagen rastlos schnell hinüber und herüber, daß immer Funken springen und das Leben nie ausgeht. Aber von allen Stürmern und Drängern des dramatischen Stils hat vielleicht trotz Klinger, Grabbe

Digitized by Google

und Wedekind auch noch nie jemand in einer so dumpfen, geistlosen, gottverlassenen Welt gelebt wie dieser Essig! In den drei vorliegenden Dramen jagt mit schwerem Anprall der Schlag des Bluts Menschenleiber hierhin und dorthin — ein dumpfes Tiersein, das haltenden Geist, zielenden Willen, strebende Seelenkraft nicht kennt. Die dunkelsten Bilder menschlicher Unfreiheit und Gebrochenheit aus der Zeit des Naturalismus sind wie leuchtend heroische Landschaften gegen diese Essigschen Dramen. Vor seiner Tragödie ‚Maria e Heimsuchung', diesem Schlangennest von Wahnsinn, Blutschande, Neid und Haß, erscheint Hauptmanns ‚Friedensfest' wie eine taubenblütige Familienidylle und angesichts des tollen Cancans schamloser Habgier, die Essigs ‚Glückskuh' entfesselt, scheint ‚Der Biberpelz' in einem ethischen Utopien zu spielen. Bei aller artistischen Könnerschaft weht uns allerdings aus Essigs Stücken ein Hauch wilden, kulturlosen Barbarentums beklemmend an: man glaubt sich unter Höhlenmenschen versetzt und verliert den Schrecken auch im Gelächter nicht. Denn Essigs Lachen ist ohne Licht, hat etwas Nihilistisches, Brutales. Wie Kinder etwa über Epileptiker lachen, so schaut er seiner taumelnden Menschheit zu. Das alles ist nicht von einer ethischen Forderung her gesagt; sondern weil es ein (einstweiliges?) kulturelles Manko ist, so wird es im ästhetischen, in der Formgebung unmittelbar spürbar. Auch in dem besten der Stücke, in den ‚Weibern von Weinsberg', deren rührende Legende in einen grotesken Hexensabbat von Feigheit und Geilheit aufgelöst wird, zeigt sich diese Grundschwäche: Essig, der hier mit faunischem Witz die Lüge, Schwäche, Notdurft einer

Digitized by Google

ganzen Stadt über die Szene zerrt, wie ungefähr ein rüstiger Schlächter das Schlachtkalb am Strick, Essig hat bei aller sprudelnden Lebendigkeit im einzelnen doch keine Kraft, das ganze zu organisieren, es zu einem Lebewesen höherer Ordnung hinaufzubauen. An dieser Kraft — ihr mögt sie nun Plan, Idee, Geist oder Tendenz nennen — an dieser bewegenden Leidenschaft hat nur der frei überschauende, zielsetzende, wollende Mensch teil und so bleibt am Ganzen der Essigschen Dramen der Fluch des Naturalismus haften, daß sie eben kein „Ganzes" sind, daß sie von Zufall zu Zufall fallen und nicht Anfang und Ende haben. Irgendwo hebt Essig mit merkwürdig starkem Griff das Band des Lebens hoch, läßt es eine Zeitlang durch die Hand gleiten und läßt es wieder niederfallen; im Anfang und Aufhören ist kein Sinn, all diese Stücke schließen nur äußerlich, sie könnten drei Akte mehr haben oder zwei weniger. Und wir gehen aus ihnen heraus — mehr einem dumpfen, seltsam starken Druck glücklich entlaufen, als von einem großen Erlebnis gehoben. So bedeuten diese Stücke nicht viel für sich, wenn sie aber (ich weiß es nicht) Anfängerarbeit eines sehr jungen Menschen sind, so deuten sie sicher auf ein starkes Talent, das vielleicht noch zu freier und höherer Kunst aufwachsen wird.

*

Eine große Talentprobe, nicht weniger, aber auch nicht mehr, scheint mir gleichfalls das von manchen sehr stark gelobte Buch von Ernst Reinmann zu sein: ‚Der General Bonaparte'. Ein Buch — szenische Studien über das Thema des werdenden Napoleon, durchaus kein Drama; freilich auch keine Gobineau-

Digitized by Google

sche Geschichtsparaphrase. Mit Künstleraugen sind diese Menschen als Menschen angeschaut und mit gut dramatischem Instinkt zum Sprechen gebracht. Shaws Geist oder der Geist, aus dem Shaw geboren ist, haben viel Anteil an diesem vertieften Realismus. In kühlen, nicht immer sehr originell pointierten aber oft vortrefflich beobachteten breiten Szenen-Anmerkungen und einem glatt und leicht gehämmerten Dialog wird hier jede Komik menschlicher Eitelkeit und Schwäche angemerkt und dabei doch nie der Respekt vor der bedeutenden Lebenskraft verleugnet, die dies vielgewundene Bett zielwärts durchschäumt. In diesem Napoleon sind die wildverbissene Neigung zu Josephine und der Wille zur Macht in keinerlei sentimentalisch-mystischen Konnex gesetzt; beide Kräfte zeugen in grotesk grellem Nebeneinander nur für die gleiche Mutter: eine mächtige Vitalität — und daß sie in allen bedeutenden Augenblicken wie nach prästabilierter Harmonie zusammenarbeiten, das offenbart eben das Genie, das Glück, das Fatum des erwählten Menschen. In der nüchternen, phrasenlos harten Zeichnung dieses Napoleon steckt sicher eine, zumal bei Anfängern ganz ungewohnte künstlerische Überlegenheit und geistige Kultur. Nur muß man hoffen, daß diese vornehme Haltung nicht in einem Mangel eigentlich schöpferischer Leidenschaft ihren Grund hat; denn dieser „General Bonaparte" ist ganz artistische Fingerübung, virtuoses Spiel, nicht Ausdruck eines irgendwie bewegenden Willens. Auch er fängt beliebig an, hört beliebig auf — man spürt nicht die Persönlichkeit, deren Bedürfnis ihr Anfang und Ende setzt. (Und Unpersönlichkeit ist etwas sehr anderes als ganz objektivierte Persönlichkeit, dies höchste Künstlerziel!). Rein-

Digitized by Google

manns Hingabe an die Natur seines Stoffes ist einstweilen nur ein höherer „Naturalismus", ein waches, aber kampfloses Sichtreibenlassen. Diese breit gereihten Szenen sind für die Lektüre ein Ergötzen, für die Bühne eine Aussichtslosigkeit — aber für das Drama ein Versprechen. Seine Erfüllung wird von dem Menschen abhängen, der hinter dieser kühlen Kunstübung noch hervortreten soll.

*

Zwei Persönlichkeiten aber sind durch die Schule Hauptmanns gegangen, die heute schon mit sehr verschiedenem, wachsendem Eigenwillen die Welt der Dinge zum Abbild ihrer Seele zu formen beginnen. Diese zwei höchst hoffnungsvollen Namen sollen voll Bedeutung ans Ende unsrer Betrachtung gesetzt werden. Auf der gleichen Stufe dramatischer Kultur bilden sie doch äußerste Gegensätze als Temperamente, als Menschen.

Carl Albrecht Bernoulli, aus altem Schweizer Patriziergeschlecht, ist ein keineswegs alltäglicher Kopf, vor allem aber ein fauchendes, rauchendes, sprudelndes Temperament, das immer wieder alle klar vorgezeichneten Linien der geistigen Absicht überspült und verwischt. Von seinem großen Wurf: ‚Der Ritt nach Fehrbellin' war hier schon ausführlich die Rede; dies Stück ist aus dem Geist des ‚Florian Geyer' geboren und wenn es an gleichverteilter szenisch-lyrischer Schöpferkraft auch jener großen Dichtung nicht ebenbürtig ist, es läßt mit gleicher Kunst vollebende Menschen aus Zeit und Raum herauswachsen und gibt darüber hinaus in diesem großen Kurfürsten die Ahnung des neuen Heldentyps, des ganz der Wirklichkeit getreuen Herrn der Wirklichkeiten. Das letzte Jahr brachte ein

Digitized by Google

neues Drama Bernoullis: ‚Herzog von Perugia'. In die Mordnacht der Baglionen zu Perugia ist eine Hamletnatur gestellt: ein ganz adliger, heidnisch schönheitswilliger Prinz, der herrschen will und um des schönsten Augenblicks, der besten Gebärde willen den rechten Augenblick verliert; der mäßig fromme Haufe von Plebejern erdrückt ihn. Das ist mit außerordentlicher Kraft angepackt; die Sprache hat Momente von literarischer Rhetorik, aber noch mehr von wahrhaft Shakespearescher Sinnlichkeit und Wucht; viel szenische Erfindungen sind groß und einprägsam — und alles ist nur noch zu überdrängt, zu wild, zu skizzenhaft hastig, um einen ganz klaren und reinen Eindruck zu hinterlassen. Aber kein einziger aus dem dramatischen Nachwuchs berechtigt zu größeren Erwartungen als der Dichter dieses unsentimentalisch harten Renaissancedramas.

*

Der andere jener zwei Realisten ist märkisch-jüdischer Herkunft und heißt Moritz Heimann. Er ist nicht mehr jung, obschon ihm erst dieses Jahr durch seine Komödie ‚Joachim von Brand' theatralischen Ruf verschafft hat. Diese Komödie des Anarchismus aber ist mehr als eine Talentprobe und auch mehr als ein interessantes Bühnenstück; sie ist ein künstlerisch qualifiziertes Dokument der Zeit und verlangt eingehendste Betrachtung. — — — — — — — — — — —
— —

Der Anarchist ist stets ein Liebling der Dichter gewesen. Der „Anarchist" in der populären, nicht eigentlich korrekten Bedeutung des Wortes: der absolute Individualist, der Flüchtling und Verächter aller sozialen Ge-

Digitized by Google

meinschaften und Bünde. (In soziologisch-technischem Sinn ist der Anarchist nur Gegner des Staates mit seiner gesetzlichen Zwangsgewalt und dabei vielfach ein begeisterter Sozialist: er glaubt an den Aufbau der Gesellschaft auf der Basis freiwilliger Bünde.) Der Anarchist als Träger des zentrifugalen Elements, als der Gesellschaftsfremde, Einsam-Freie, das ganz emanzipierte Individuum ist der Liebling des Dichters; denn der Dichter ist der Liebhaber des Lebens und nirgends findet die Lebenskraft einen so hypertrophisch konzentrierten Ausdruck wie bei diesen trotzigen Einzelgängern. Gewiß ist das, was Leben nährt und erhält, nicht weniger mächtig und notwendig groß in Form, Gesetz und Staat: das menschliche Subjekt aber ist immer bereit im Gefühl, diese Mächte ein Negativ des Lebens zu nennen und lediglich den lösenden, bewegenden, individualisierenden Kräften positiven Charakter zuzubilligen. Im selbstsichern Individuum scheint uns alles Leben am reinsten, stärksten, fruchtbarsten (obschon es in Wirklichkeit dort vielleicht nur am kondensiertesten und deutlichsten ist). Und deshalb ist das frondierende Individuum, der Rebell, der Herrschaftsfeind (obschon der g r o ß e Dichter nie versäumt, ihm in der nötigen Gesetzlichkeit der Welt sein Gegengewicht zu geben) ein L i e b l i n g der Dichter.

Fast jede Nation hat in jeder Epoche, in der sie zu künstlerischem Ausdruck fähig war, so einen Unbeherrschten, einen Außenseiter der Gesellschaft als Lieblingstypus erhoben und herausgestellt — einen, der quer durchging durch die Linien der Gesetze auf eigenen, krausen Wegen. Diese gesetzesfremde Menschlichkeit, dieses rebellische Eigenbrödlertum bildet eine letzte

Digitized by Google

Gemeinsamkeit und bedeutsame Einheit zwischen Jung-Siegfried und Parsifal, Don Quixote und Hamlet, Werther und Faust. Die letzte monumentale Ausprägung des Typs war die norwegische: Henrik Ibsen schuf Peer Gynt zur großartigen Gestalt des Unsozialen, der in seiner phantastisch-trotzigen Eigenwelt Höllenqualen duldet, bis ihn die Liebe, die allverbindende, erlöst.

Ins Preußische war dies Individualistengedicht noch nicht übersetzt worden. Aus guten Gründen. Diejenige Klasse des Landes, bei der selbstsichere starke Lebenskräfte mit einer spezifisch preußisch-nationalen Färbung zusammentrafen: das Junkertum war seit Jahrhunderten gänzlich im Dienste der Politik angespannt. Seit den Quitzowtagen waren die frondistischen Anwandlungen des Brandenburg-Preußischen Adels kaum je mehr bedeutsam gewesen; er war (gewißlich nicht aus „reinem" Idealismus, aber doch de facto) „royalistisch bis auf die Knochen" und als das militärische und bureaukratische Hauptmaterial des Staates durch und durch politisiert. Daß diese Menschen dabei doch ein gut Teil ihres ursprünglich trotzigen Selbstgefühls bewahrten, daß sie auch in der sozialpolitischen Einstellung, als „Organe" etwas von der Mannbarkeit ihrer harten Individualität behielten: das vielleicht hat gerade das Glück des preußischen Staates gemacht. Es hat schließlich dazu geführt, daß der genialste dieser Junker, Otto von Bismarck, ein tyrannischer Staatsdiener, ein cäsarischer Royalist, Preußen zum Träger des deutschen Kaisertums, den Hof seines Herrn zum Sitz einer neudeutschen Weltmacht erhob. Aber damit scheint zugleich die alte Rolle des preußisch-märkischen Junkertums ausgespielt; die neue Zentrale braucht und findet ein anderes Menschen-

Digitized by Google

material. Der Sturz Bismarcks symbolisiert die Katastrophe einer ganzen Kaste. Für die Arbeiten des neuen Deutschen Reiches scheint der preußische Junker nicht mehr das prädestinierte oder gar einzige Werkzeug. Freilich, den Versuch, ihn den neuen Zwecken zu bilden, seine mächtige, stahlharte Energie, seine zähe Lebensintensität neuen Zielen zuzuwenden, hat man gar nicht gemacht. Denn man hat zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts an Deutschlands-Preußens leitender Stelle kein mit irgendeinem Grade von Leidenschaft erstrebtes Ziel. Man hat das Regieren als Selbstzweck, das Lavieren als Hauptkunst — man bricht allen Konflikten die Spitze ab und trägt keinen aus, weil man nicht Zeit-Probleme lösen, sondern nur den im Zeitungssinne auffälligen Effekt, den Eklat vermeiden will. Man hat der modernen Erkenntnis mit platter Weltklugheit das Wort von der „Identität der Gegensätze" abgefangen und strebt nun nicht etwa, die ringenden Kräfte bis zu ihrem tiefsten Einheitspunkte durchbohren zu lassen, sondern verwischt, vermanscht im Namen der „Versöhnung" alle Gegensätze, löscht alle wirklich produktiven Kräfte aus. Wir haben an der Schwelle eines neuen Jahrhunderts die Aera Bülow. Und diese eloquente und elegante Regierung braucht den „reinen" Beamten, den bloß noch politisch abgestimmten Funktionär. Der preußische Junker alten Schlages, der — wie auch seine sonstigen Qualitäten sein mochten — jedenfalls etwas von selbständiger Persönlichkeit und produktiver Menschlichkeit in sich hatte, ist nun nicht mehr am Platze. Jetzt kann seine Lebenskraft wieder antipolitische Richtung nehmen: er frondiert wieder. Seine Energien werden nicht mehr politisch eingestellt, sie kreisen wild um das einsame Ich. Jetzt

Digitized by Google

ist das spezifisch preußische Anarchistendrama möglich — möglich zufolge der Dekadenzkomödie unserer alexandrinischen Politik!

Und siehe da: Peer Gynt in Preußen ist geschrieben worden und zwar als eine Charakter-Komödie mit stark politischem Einschlag: ‚Joachim von Brand' von Moritz Heimann. Der Titelheld des Stückes ist ein preußischer Junker aus östlichen Grenzdistrikten und ist der preußische Peer Gynt. Der preußische, das heißt: er steht nicht zwischen Fels und Meer wie der Norweger, sondern zwischen den Rübenfeldern und den nüchtern korrekten Häusern einer posenschen Landstadt; er hat nicht das zuchtlose wilde Blut eines Bauernsohnes, sondern die ganze äußere Formbeherrschung und die zersetzende Intelligenz eines geborenen Edelmannes; er nährt seine Phantasie nicht mit den Spukgestalten nordischer Märchen, sondern mit den Realitäten, die das Leben einem preußischen Offizier und Gutsherrn geben kann. Aber bei all dem lebt er wie ein norwegischer Peer Gynt ganz im Bannkreise dieser Phantasie, ganz einsam, weltverloren; ganz wie Peer Gynt ist er fremd in der Menschenwelt, weiß nicht ihren Sinn und nicht seinen Platz in ihr; und wie Peer bricht er nur zu Spott und Spiel und toller Fahrt in diese fremde Welt ein, um stets mit Schlägen beladen zurückzufliehen in seine Einsamkeit: ein Kind, ein Narr, ein Träumer, ein Weiser wie Parsival, wie Don Quixote, wie Hamlet — und ein preußischer Junker aus der Provinz Posen.

Mit dem Staat will Joachim von Brand nichts zu tun haben: „weil ich nicht weiß, wer das ist" — „man tritt ein Rad, damit es sich dreht und muß es treten, weil es sich dreht, da wird einem ja schwindlig im Kopf".

Digitized by Google

Er kennt ihn nicht, aber es reizt ihn, dies unbekannte Wesen zu necken: vielleicht kommt es aus seiner dunklen Höhle, zeigt sich im Licht. Er läßt seiner wilden Laune die Zügel schießen, er begeht hundertmal „groben Unfug", wie man es in Preußen nennt, und zahlt seine Geldbuße. Dies Geld erledigt seine Beziehungen zum Staat, der unpersönlich, unsichtbar bleibt. Schließlich nach einem besonders tollen Streich läßt er den Konflikt bewußt anschwellen; vor Gericht erscheint er nicht, den Polizeikommissar mit seinem Haftbefehl weist er vom Hofe. Nun müssen sie sich regen, nun muß hart auf hart stoßen, jetzt muß der „Staat" sichtbar werden und ihn mit der Gewalt eines Stärkeren anfassen. Aus seiner fiebrigen Unrast winkt ihm Ruhe, wenn auch die eines Gefängnisses. Während er in phantastischer Art sein Gut in Verteidigungszustand setzt, ersehnt er tiefinnerst den Moment seiner gewaffneten Verhaftung. Und da — biegen sie wieder die Spitze um und löschen den Gegensatz aus. Ein Regierungsrat, dem alle Weisheit Bülows von den Lippen fließt, eröffnet dem Bürgermeister, der das Verfahren gegen Brand leitet: der Regierung sei wichtiger als ihr Recht die Vermeidung jedes Skandals; das Rebellentum dieses im polnischen Lande so wichtigen deutschen Grundherrn sei durch Nachgeben und Ignorieren zu entwaffnen; alles Geschehene habe sich als bloßes Mißverständnis aufzuklären! Und so geschiehts. Der treffliche Beamte gehorcht und Brand greift wieder ins Leere; wieder weicht ihm der Stärkere aus, wie der Krumme dem Peer. Und wieder fiele er in seine schrankenlose Tollheit zurück, haltlos, fiebrig, vom Übermaß nirgends gedämmter, nirgends zielgebundener Kräfte verzehrt, wenn nicht eben in dieser Krisis

Digitized by Google

ihm ein Kind geboren würde. Und dieses Elementarereignis bläst plötzlich klar in seinen Traumspuk hinein — und plötzlich ist zwischen ihm und der andern Welt. der Gesellschaft ein klares, unübersehbares Band geknüpft. Vielleicht wird aus diesem primitivsten Blutsbund, aus dem schon einmal die ganz komplizierte soziale Welt erwuchs, auch für Joachim von Brand sich wieder der Kosmos der Zivilisation runden — fühlbar und begreiflich. Vielleicht.

Das ist eigentlich der ganze Inhalt des Stücks; aber in dieser Kargheit steht mit großem Reichtum die Gestalt des Joachim von Brand, an dessen Kraft sich nun die ganze Liebe eines echten Dichters zum hundertfältigen Leben entzündet. Wie nach dem Staat, so greift Brand nach den einzelnen Menschen wild und gewaltsam aus, nimmt Freund und Geliebte und läßt das Ergriffene träumend aus der Hand gleiten, weil es ihm nicht wirklich ist — nach seinem Traum. In der Wildheit seines edlen Blutes, das zu stark ist für seinen feinen Geist, macht er sich gemein mit Kreaturen, die nicht Geist genug haben, um ihr bißchen trüben Instinkt zu zügeln, und schüttelt sie erwachend mit kaltem Ekel ab. Wie Peer Gynt die Trolle. Er durchschaut das Spiel raffinierter Schurken und gibt sich ihnen doch mit einer halbästhetischen Versunkenheit in ihre Kunst und halb mit tatenscheuer Indolenz gefangen. Er fügt sich lieber unwürdig, ehe er anstößt gegen fremdes Empfinden — und treibt ein andermal mit allem Spiel. Er ist robust wie ein Junker und fein wie ein Edelmann. Er ist scheu und einsam unter den vielen geschäftig Lärmenden — und bricht immer wieder selber in wüsten zwecklosen Lärm aus, um die furchtbare Stille seiner innersten Einsamkeit

Digitized by Google

zu betäuben. „Ich bin euch zu laut? Ihr seid mir alle zu laut." Dies ist der Schlüssel zum tiefsten Wesen des tollen Junkers. Peer Gynt in Preußen.

Moritz Heimann hat das vielverästelte Wesen dieses Joachim von Brand mit einer Sprachkunst erschaffen, die das Beste gelernt hat, was man von Gerhart Hauptmann heute lernen kann: wie nämlich das Reden eines Menschen ganz durchtränkt sein kann von den kargen Bildern seines Berufs, seiner Erziehung, seines Standes, ganz hingeschleudert im saloppen Gang der Alltagsprosa — und wie plötzlich, wenn der Moment es will, dieses Reden doch innen aufblühen kann mit einer heimlichen, blutenden, zitternden Lyrik, von einer innern Musik getragen, ganz in der Realität der Person und doch mehr als real. Diese realistische Musik (auf der die unzweifelhafte Dichtergröße des problematischen Dramatikers Hauptmann beruht) hat Heimann mit so tiefverwandtem Sinn nachgebildet wie keiner bisher. In dieser Musik lebt Joachim von Brand ein volles blühendes Leben; er wird als ein großer Typus in unsrer Kunst und Kulturgeschichte zu hohen Jahren kommen. Und mit ihm lebt seine Welt: alle Geschöpfe mit einer leichten Erhöhung des Bewußtseins und des Witzes, alle in etwas dünner Luft; aber keines ohne Blut, jedes in seiner Atmosphäre. Da ist der jüdische Kaufmann mit seiner diskret humorigen Haltung; der plebejisch anständige Architekt mit seiner cholerischen Jovialität; der Apotheker Kindervater, der mit seiner feinen lächelnden Bürgerweisheit aus Wilhelm Raabes Welt zu kommen scheint. Und zu diesen liebenswürdigen, phrasenlos tüchtigen, fontanisch gewitzten Kleinstadtexistenzen der unfruchtbare Ehrgeiz des strebenden Herrn Bürgermeisters mit seiner hohlen Kor-

Digitized by Google

rektheit und seinem ziellosen Beamteneifer. Und der Regierungsrat, der „in Quart ist, was der Bürgermeister in Oktav ist". (Zwischen ihrer Haltung und der Haltung Brands steht der plebejische Dualismus des Architekten — ein gehorchender Beamter, aber ein energisch auftrumpfender Privatmann — bedeutsam in der Mitte.) Da ist ferner Herr von Gossenthin, der überaus ehrwürdige, delikate Halunke — Joachim von Brands Schwiegervater; und Josephe, Brands Schwägerin und eigentliche Liebe, ein prachtvoller Frauenmensch: hart, keusch, stolz und doch zu innerst zart mit „einer Kraft zum Glück, einer Gegenwart, einer innern Freiheit —!" Mit ganz wenigen Strichen eine Meisterschöpfung.

Noch ein Trupp kleinerer vollgerundeter Kreaturen kommt hinzu. Man sieht, es ist Leben die Fülle da. Es gehört schon die Schwerfälligkeit schwachbegabter Philister dazu, oder die Borniertheit der ihnen so blutsverwandten Sensualisten (die zwar die Unterleibs- aber nicht die Gehirnfunktionen für „Leben" halten!), um diesem Drama „Natur" abzusprechen. Es hat die ganze Natur — in einem feinen und starken Geist gespiegelt. — Dabei soll nicht geleugnet werden, daß der Dialog Brands hier und da nicht mehr den echten dramatisch bildsamen Bewegungscharakter hat, sondern sich (more philosophico) voll geistiger Genußsucht auf einer Stelle wiegt, (d. h. auf e i n e r Stelle in der Zeit und sich sozusagen nur im geistigen Raum über das „feststehende" Problem verbreitet — also ästhetisch in einer falschen Dimension.) Es ist überhaupt richtig, daß das Ganze noch dichter gedichtet — noch heftiger im Tempo, schneller im dramatischen Fall, bedingungsloser im Ausgang gedichtet sein könnte. Aber es bleibt mit allen möglichen

Digitized by Google

Einwänden ein Werk voll reicher, wirklich gefühlter und wirklich bewältigter Natur — die erste großgeistige Komödie, die in Deutschland seit — ach wie langer Zeit wieder geschrieben wurde. Eine Komödie von schluchzendem Lachen, heiterem Zorn, gleich groß in Güte und Grimm.

*

Das Kennzeichen Heimannscher Art und seine Bedeutung für unser neu werdendes Drama dürfte überhaupt darin zu suchen sein, daß einer, der die Wurzeln seiner Kraft im Geistigen hat, bis zu einem erstaunlich hohen (wenn auch noch nicht höchstmöglichen) Grade seine bedeutenden Umrisse mit künstlerischen Lebensfarben füllt. Und daß eine kühne Subjektivität sich in die Zucht sozialen Fühlens, ein hochfliegend spekulativer Geist voll demütiger Liebe in die Schule der Natur gab. Daß ein stolzer jüdischer Intellekt seiner gefährlichen Freiheit abschwor und als ein Lehrling Gerhart Hauptmanns, des stärksten gottergebendsten christlichsten der neueren Dichter, die Scholle der Wirklichkeit zu bestellen, Lebensbäume zu pflanzen begann — statt wie so viele seinesgleichen frevelnd die halbreifen Früchte vom Baum der Kultur zu reißen. Das ist die Bedeutung Moritz Heimanns.

Hier ist dies Verhältnis von Stoff und Kraft, Gebundenheit und Freiheit, Stolz und Hingabe, dies innere Gleichmaß, daraus dramatische Dichtung werden kann. Daß wir s e h e n, wie hier die Kräfte gemischt, in planvoller Zucht zueinander gebracht werden — das ist der Mangel, die Schwäche. Als ein neues Wesen, untrennbar eins werden die Kräfte zusammengeboren sein im zeugenden Genie. Aber nichts zeigt besser den W e g zum neuen

Digitized by Google

Werk als ein Talent wie Moritz Heimanns. Und wie weit Naturen von seiner Selbstzucht immerhin gehen können, selbst auf dem Weg des Werkes, der scheinbar nur den glücklich Begnadeten freiliegt, das zeigt der Fall des G. E. Lessing. —— Von Heimann liegt ein neues Bühnengedicht vor, das ihn fortschreitend auf dem Wege zeigt: ‚Der Feind und der Bruder'. Es ist das tragische Widerspiel des ‚Joachim von Brand', es schildert die schöne Persönlichkeit, die sich überblüht, in Selbstliebe und Inzucht verwest, weil die Adern zum großen Leben, zum kämpfenden, gemeinschaftlichen Dasein abgebunden sind. Weil sie „befreit im eignen Dasein glänzen" will — ein ästhetisches, d. h. unsittliches Leben lebend, weil sie den Feind flieht, der unsere Kräfte nährt und den Bruder sucht, der sie verzehrt. Der Feind ist der Bruder, der Bruder der Feind — für den Geist nämlich, der wirken, leisten, schaffen, leben will auf dieser Welt! Moritz Heimanns Geist, der zum Werk will, ringt auch in diesem großen Gedicht sich mächtig los von der allzu vertrauten Stimme seines Blutes, von seiner gefährlichen Freiheit; viel zu klug, um der Klugheit zu trauen — überhört er jede Versuchung konstruierenden Verstandes und erlauscht in Demut die Worte der Natur! Und so nur entsteht das Drama, das Drama, das ganz lebensvolle Gestalten in einem geistig großen Kontrastspiel gegeneinander bewegt. Die Tragödie ‚Der Feind und der Bruder' zeigt im Sprachlichen wie im Szenischen mancherlei Arbeitsspuren, Mühsames, Unüberwundenes, Undichtes — sie ist kein „Meisterwerk". Aber sie hat die große inhaltliche Synthese, die tiefe formale Weisheit, die not tut — und deshalb soll ihre eingehende Würdigung nicht am Schluß dieses Buches stehen, sondern aufgespart

Digitized by Google

werden für den Beginn eines neuen. Dies Buch handelte von Versuch und Sehnsucht — möge das künftige von Kraft und Gelingen handeln!

Digitized by Google

Digitized by Google

UMBLICK UND AUSBLICK

Digitized by Google

Dies Buch handelt von Versuch und Sehnsucht. Wenn wir überblicken, was in dem geschilderten Lustrum den deutschen Dramatikern eigentlich g e l u n g e n ist — es bleibt erschreckend wenig; es bleiben kaum mehr als fünf Werke, von denen man auch nur hoffen dürfte, daß sie für die nächste Generation noch wirksames Leben haben. Aber als Wille, als Versuch, als Weg gelten uns all diese Versuche, wiegen sie schwer für die, die heute leben und suchen. Wir suchen die dramatische Form aufs neue, weil sie allein die volle Gestalt geben kann für das Gefühl, vom höchsten Sinn menschlichen Daseins, Leistens, Kämpfens, das wieder in uns wachsen will. Dies Gefühl ringt sich formsuchend empor aus dem schweren Fatalismus, dem unfreien Sinn der vorigen Generation und dem allzu leichten nihilistisch gelösten, schwelgerisch leeren Spielersinn einer Übergangszeit. Ein Dichter dieses Übergangs hat mit melancholischer Ironie von unserer neuen Generation gesprochen: „Es scheint mir überhaupt, daß jetzt ein besseres Geschlecht heranwächst, weniger Geist und mehr Haltung." — Wenn dieser Geist der furchtbar freie, durch keine Glaubensleidenschaft gehemmte, völlig analytische Geist ist, und Haltung, jenes „Sich-Fassen", jenes stark und sicher und würdige Werden der Seele, um das Kleists verwirrte Menschen vor hundert Jahren rangen, so nehmen wir diese Losung gern an: w e n i g e r G e i s t u n d m e h r H a l t u n g!

Als ein Ringen und Zielen von jener Herkunft zu dieser Zukunft sind die noch nicht geglückten Formversuche von Dichtern wie Ernst und Greiner, Ludwig

Digitized by Google

und Eulenberg, Schönherr und Schmidtbonn, Bernoulli und Moritz Heimann bedeutsam. — Daß aber das Ziel erreicht werden soll, dafür sind größere Versprechen in der Zeit schon gegeben: Richard Dehmel hat in seinem lyrischen Monumentalwerk den Menschen gezeigt, der „gotteins mit der Welt" und „dem Schicksal gewachsen" ist. — Emile Verhaeren verkündet in rauschenden Hymnen einen Pantheismus der Arbeit, Schöpferlust, die eben aus dem Gefühl völligen Eingebundenseins ins Ganze wächst: „admirez l'homme et admirez terre et vous vivrez ardents et clairs" — Bernard Shaw spricht durch den Mund seiner Lieblingsheldin: „Let God's work be done for its own sake: the work he had to create us to do because it cannot be done except by living men and women".

Die hier in drei Zungen den Geist der neuen Zeit aussprechen, haben noch kein Drama geschaffen: aus dem Druck der Triebe rang sich Dehmel in mächtigen lyrischen Eruptionen zur Freiheit empor, — Verhaeren sang die grimmigsten Qualen der Verzweiflung, um nun den Geist, der ihn befreite, in glühender Rede zu lobpreisen, — Shaw, dessen polemisches Temperament in krausen szenischen Karikaturen alle Verleumder und Unterdrücker der Lebenskraft anspringt, wächst nur zuweilen, wenn er ein Gegenbeispiel setzt, aus Begeisterung für den sachlich großen, dienend freien frommstarken Menschen zum Dichter. Aber ein großes Drama, ein allerschöpfendes Kampfgespräch normsetzender schicksalbildender, heldischer Menschen — das kann erst entstehen, wenn dies neue Gefühl von Menschen, das jene Führenden *errangen* als sichrer *Besitz* im Blute der Künstler liegt.

Digitized by Google

Wann wird das sein? Wann werden die „talentvollen" Dramen unsres Nachwuchses aufhören „schlecht" zu sein? Wann werden wir mehr sehen als sinnlose Nervenzuckungen oder nervlos starre Sinnspiele? Wann? Ich sage es ein drittes Mal:

Erst wenn einer kommt, der um den Kern des Lebens, das Wesen der Gottheit, das Rätsel des Sittlichen — wie ihr es nennen wollt — mit so wilder Inbrunst ringt, daß er hierfür mit all den lebenschaffenden Sinnlichkeiten ausgerüstet wird, die die Begabtesten heute bloß für ihre erotischen Problemchen aufbringen, dann wird ein großer Schicksalskampf klar und voll gestaltet werden. Dann werden wir ein Drama haben.

Digitized by Google

I N H A L T V O N

BAND 1

VORWORT ZUR NEUEN AUSGABE
PROLOG: Vom Wesen der Kritik
DIE GENERATION VON 1890
Der Befund
Ibsen als Ahnherr?
Gerhart Hauptmann
Der neue Weg
DIE SITUATION VON 1905
Hofmannsthal und das neue Pathos
Der Stil des germanischen Dramas
Wedekind u. das tragische Epigramm
Neo-Pathetiker
Epigrammatiker
Lyrische Epigrammatiker
Die Wissenden
Von Hebbel zu Shakespeare
DEUTSCHES DRAMENJAHR 1906
Talentvoll und schlecht
Die Klassizisten
Die Hofmannsthalsche Schule
Shakespeareaner
Homines novi

BAND 3

DEUTSCHES DRAMENJAHR 1911
1. Abwege — Rückwege
(Dauthendey, Dehmel, Wassermann, Georg Hermann, Heinrich Mann, Ernst Hardt)
2. Besser als Shakespeare?
(Hinnerk, Dülberg, Kyser)
3. Biblisches Intermezzo
(Lembach, Georg Kaiser)
4. Wiener Nachwuchs
(Felix Braun, Stefan Zweig, W. Fred, Walter v. Molo, Fontana)
5. Norddeutsch
(Hanna Rademacher, Fritz von Unruh. Carl Sternheim)
6. Moritz Heimann
DEUTSCHES DRAMENJAHR 1912
1. Epigonen und Erben
(A. F. Wiegand, Ernst Legal, Ulrich Steindorf, Rehfisch)
2. Aufschwung!
(W. Harlan: Das Nuernbergisch Ei)
3. Schmidtbonns Zwischenspiele
4. Hugo von Hofmannsthals Nachspiele
5. Dramaturgische Resignationen
(Paul Ernst, Eulenberg, Frank Wedekind)
6. Dramaturgische Hoffnungen
(H. W. Fischer, J. von Gorsleben, Richard Sorge)
DEUTSCHES DRAMENJAHR 1913
1. Vae victoribus!
(Wedekind, Eulenberg, Karl Hauptmann, Gerhart Hauptmann)
2. Tragödienaufriss
(Thomas Mann, Heinrich Mann, Kyser, Fritz von Unruh)
3. Komödienwurf
(Sternheim, Paul Ernst, Hermann Essig, Schrickel, Neubauer)
4. Ein Apostat der Notwendigkeit
(Wilhelm von Scholz)

BAND 4

DRAMATURGIE DER KRIEGSZEIT I.
(Deutsches Dramenjahr 1914/15/16)
1. Vorläufer und Nachläufer
(Paul Ernst, Hermann Burte, Emil Ludwig. — Hermann Bahr, Csokor Rolf Laukner)
2. Biblische Motive
(Harlan, Steffen, Arnold Zweig)
3. Expressionismus
(Franz Blei, Sternheim, Kamnitzer u. a. — Kokoschka, Werfel, M. v. Lichnowsky, Hasenclever)
4. Wie aus einem expressionistischen Literaten ein dramatischer Dichter wurde!
(Schickele)
5. Georg Kaiser
DRAMATURGIE DER KRIEGSZEIT II.
(Deutsches Dramenjahr 1616/17/18)
1. Der dramatische Jugendstil
(Hasenclever, Johst, Leo Herzog, Paul Kornfeld)
2. Größenwahn und Größen
(Seebrecht, Pulver, Wildgans, Fritz von Unruh, Goering, Max Brod Bernson, Zoff, Robert Mueller, Dietzenschmidt, Bruno Frank, Barlach, H. W. Fischer)
3. Friedrich der Große
(Hermann von Böttticher)
4. Abermals Georg Kaiser
5. Erstarrung und Bewegung
(Schnitzler, Th. Rittner, Karl Schönherr. — Frank Wedekind †, Essig †, Sternheim, Eulenberg. Hinnerk, Stucken. Düllberg, Schmidtbonn, Dehmel, Heinrich Mann, Fontane)
6. Der Krieg als „Motiv"?
(Emil Ludwig, Stefan Zweig, Hans Frank, I. M. Becker, K. Hauptmann)
7. „Winterballade" oder über die Grenzen epischer und dramatischer Dichtkunst

Digitized by Google

VON JULIUS BAB ERSCHIEN BEI

OESTERHELD & CO. / BERLIN

DRAMATURGISCHE SCHRIFTEN

Die Frau als Schauspielerin. Ein Essay.

KÖNIGSBERGER ANZEIGER: Julius Bab faßt in dem Essay das ganze Für und Wider zusammen, das in dem Problem der Frau als Schauspielerin enthalten ist. Er sieht in der Kunst der Schauspielerin die Kunst, in der allein die Frau als Künstlerin dem Manne Ebenbürtiges zu leisten vermag. Die Schrift Julius Babs weiß zu überzeugen und wird durch die interessante Art des Vortrags fesseln.

Kainz und Matkowsky. Ein Gedenkbuch. Mit 4 Abldg.

WESTERMANNS MONATSHEFTE: Was hier vereinigt ist an Rollenbildern uud Erlebnisskizzen, dürfen wir zu dem Eindringlichsten rechnen, was über die beiden Größten der modernen Darstellungskunst bisher gesagt worden ist.

Der Mensch auf der Bühne. Eine Dramaturgie für Schauspieler. 12 Hefte. 1. Griechisches Drama. 2. Shakespeare. 3. Galderon und Molière. 4. Lessing und „Sturm und Drang". 5. „Klassik". 6. Kleist und Grillparzer. 7. Büchner und Hebbel. 8. Franzosen und Ibsen. 9. Hauptmann. 10. Wedekind und Shaw. 11. Strindberg. 12. Expressionisten.

FRANKFURTER ZEITUNG: Die umfassendste Dramaturgie der neuen Literatur. . . . In der Bibliothek des gebildeten Schauspielers sollten die Bändchen nicht fehlen.

Nebenrollen. Ein dramatischer Mikrokosmus.

KÖNIGSBERGER ALLGEM. ZEITUNG: Bab will den Begriff der Nebenrolle, der Charge oder Episode ein für allemal ausgemerzt wissen und begründet seine Vorschläge literarisch und bühnenästhetisch mit feinspüriger Schärfe. Für Darsteller und Regisseur eine unschätzbare Fundgrube.

Digitized by Google

Neue Kritik der Bühne. Dramaturgische Grundlegungen.

KÖNIGSBERGER ZEITUNG: . . . Auf diesem Gebiet ist er zu Hause. Hier schürft er mit der Schärfe seiner Dialektik Erkenntnisse zutage, deren Befolgung manchem im Technischen und Methodischen unsicheren Dramatiker weiterhelfen kann.

Produzentenanarchie, Sozialismus und Theater.

KÖLNER TAGEBLATT: Bab weist nach, daß zur Sozialisierung der Theater aller Wandel fruchtbarerweise einzig vom Publikum ausgehen könne.

Der Schauspieler und sein Haus.

GENERALANZEIGER, MANNHEIM: Der bekannte Berliner Dramaturg hat einen sehr interessanten Vortrag als Broschüre erscheinen lassen, in dem er mit Energie gegen die ganze heutige Art, „Bühnenreform" zu diskutieren, Stellung nimmt.

Am Rande der Zeit. Aufzeichnungen und Betrachtungen.

HANNOVERSCHER KURIER: Ein bedeutsames zeitgeschichtliches Dokument. Der bekannte Dichter nimmt hier in besonnen abwägender Form zu wichtigen Fragen der allgemeinen Geistesgeschichte, der Kultur und Kunst Stellung, die uns der Weltkrieg in einem neuen Lichte sehen lehrt.

Das Erwachen zur Politik.

VOSSISCHE ZEITUNG: Hier liegt etwas Besonderes vor, ein Buch, das nicht nur den vielen unpolitischen, sondern auch den berufsmäßigen Politikern zu denken gibt. Ich wünsche ihm viele und ernste Leser.

BERLINER TAGEBLATT: Die Lektüre dieses Buches empfehlen wir gerade jetzt recht vielen Intellektuellen und geistigen Arbeitern.

Fortinbras. Der Kampf des 19. Jahrhunderts mit dem Geist der Romantik.

DER TAG: Ein Versuch von ungewöhnlicher Wichtigkeit. Es ist gewiß die stärkste Leistung dieses unermüdlich

Digitized by Google

kritischen Geistes. Mit diesem neuen Werk stellt sich Julius Bab in die vorderste Reihe.

Mit WILLI HANDL: Wien und Berlin. Vergleichendes zur Kulturgeschichte der beiden Hauptstädte Mitteleuropas.

WESTERMANNS MONATSHEFTE: Dies Buch wird von der schönsten Vorurteilslosigkeit und Gerechtigkeitsliebe getragen. Stärker als je gewinnt man hier die Überzeugung, daß die beiden Städte wie von der Vorsehung berufen und auserlesen sind, die Vielfalt des deutschen Lebens in spiegelnde Brennpunkte zu sammeln.

Vergriffen:

Deutsche Schauspieler. Porträts aus Berlin und Wien.

Kritik der Bühne. Versuche zu systematischer Dramaturgie.

Neue Wege zum Drama
Wege zum Drama
Der Wille zum Drama

} Erscheinen neu unter dem Gesamttitel: Die Chronik des deutschen Dramas in vier Bänden.

Druck der E. Gundlach Aktiengesellschaft in Bielefeld.

Digitized by Google

Digitized by Google

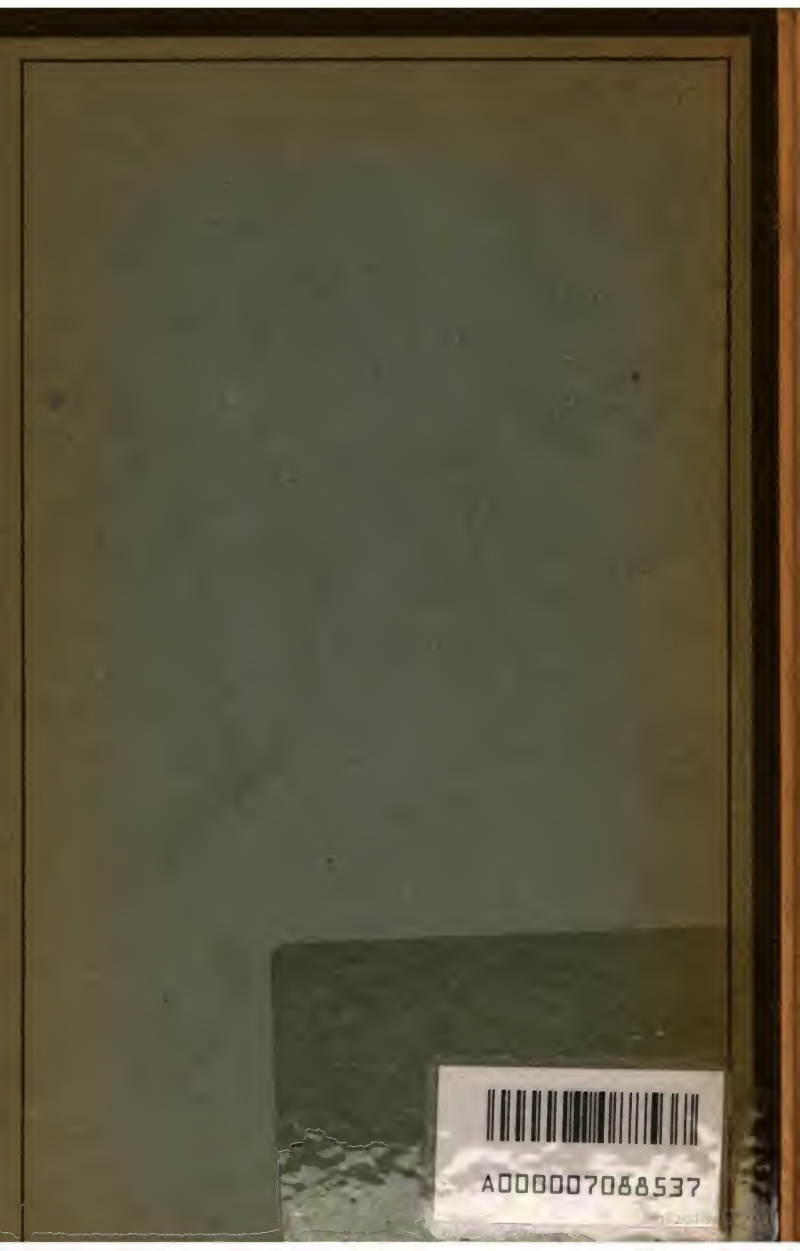
A0000070885 37

Digitized by Google

832.09
Bab
B11c
v.2
AUTHOR
Die chronik des deutschen
TITLE dramas; 1900-1926 116343

832.09
B11c
V.2
116343

Digitized by Google


A000007068537